Oana Roșu - Stoican

TEHNICI DE ERMETIZARE A LIMBAJULUI POETIC ROMÂNESC DIN SECOLUL XX

editura universității din bucurești

Scanned with OKEN Scanner

OANA ROŞU-STOICAN

TEHNICI DE ERMETIZARE A LIMBAJULUI POETIC ROMÂNESC DIN SECOLUL XX

Scanned with OKEN Scanner

Referenți științifici: Prof. dr. **Mihaela Mancaș Zamfir**
Conf. dr. **Maria Cătănescu**

© *editura universității din bucureşti*®
Şos. Panduri, 90–92, Bucureşti - 050663; Telefon/Fax: 410.23.84
E-mail: editura@unibuc.ro
Internet: www.editura.unibuc.ro

Tehnoredactare computerizată: *Victoria Iacob*

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
ROȘU-STOICAN, OANA
Tehnici de ermetizare a limbajului poetic românesc din secolul XX / Oana Roşu-Stoican – Bucureşti: Editura Universității din Bucureşti, 2006
268 p.
Bibliogr.
ISBN (10)973-737-168-2; ISBN (13)978-973-737-168-3

821.135.1.09-1"19"

Scanned with OKEN Scanner

Lucrarea de față, la baza căreia stă o teză de doctorat susținută în 2005, își datorează existența sprijinului oferit cu generozitate de doamna profesoară Mihaela Mancaș, căreia, cu acest prilej, îi transmit nesfârșita mea recunoștință și sincera mea admirație. Țin, de asemenea, să le mulțumesc pentru vigilenta lectura critică și pentru observațiile de un real folos, profesorilor Maria Cvasnîi-Cătănescu, Irina Mavrodin și Dumitru Irimia. Profunda mea recunoștință se îndeaptă și spre doamna profesoară Valentina Curticeanu, a cărei încredere în mine m-a determinat să încep acest proiect și să-l duc la bun sfârșit. Nu în ultimul rând, îi sunt recunoscătoare profesorului Gheorghe Tomșa pentru înțelegerea și ajutorul acordat în vederea includerii acestei cărți în programul editorial.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

CUPRINS 9
INTRODUCERE 13
1. Conceptul de hermetism între doctrină şi strategie textuală 21
1.1. Originile alchimiste ale încifrării limbajului 21
1.2. Ermetismul – consecinţa literară a hermetismului 23
1.2.1. Perioada franceză . Stéphane Mallarmé şi Paul Valéry 24
1.2.2. Ermetismul italian 27
1.3. Poezia ermetică în viziunea criticii şi teoriei literare (1.3.1. Hugo Friedrich; 1.3.2. Eugen Lovinescu; 1.3.3. G. Călinescu; 1.3.4. Ov. S. Crohmălniceanu; 1.3.5. Şerban Cioculescu; 1.3.6. Nicolae Balotă; 1.3.7. Dorin Teodorescu; 1.3.8. Marin Mincu) 29
1.4. Ermetism şi polisemantism. Limbajul poeziei moderne între închidere şi deschidere . 37
1.4.1. Relaţiile semnului lingvistic în discursul ermetic 40
1.4.2. Motivarea semnului lingvistic în tehnica ermetizării 41
NOTE 44
2. Modele de ermetizare a discursului poetic 45
2.1. Ermetismul canonic. Structurarea cu semantism obscur 46
2.1.1. Ion Barbu. Principiile ermetismului românesc 47
2.1.2. Artificiu şi convenţie în poezia lui Dan Botta 50
2.2. Destrămarea conexiunilor semantice ale limbajului poetic. Ermetizarea prin transfigurare 52
2.2.1. Transfigurarea prin destructurare aluzivă 52
2.2.2. Transfigurarea absurdă 54
2.3. Ermetizare prin metamorfozare aleatorie. Tehnici manieriste 55
NOTE 56
3. Structura de suprafaţă a textului poetic ermetic 57
3.1. Prozodia între rigoare şi libertate 58
3.2. Ortografia şi punctuaţia – domenii ale inovaţiei şi ambiguizării discursului poetic 70
3.3. Nivelul sonorităţii textului ermetic 74
3.3.1. Dilatarea sunetelor 75
3.3.2. Metaforele fonetice 75
3.3.3. Intervenţii la nivelul formei expresiei 76
3.3.3.1. Aliteraţia 77
3.3.3.2. Artificiile „pangramatice" 77
3.3.3.3. Asonanţa 77
3.3.3.4. Propagarea fonică 79
3.3.3.5. Paronomaza 79
3.3.3.6. Poliptota 80
3.3.3.7. Parigmenonul 80
3.3.3.8. Antanaclaza 81
3.3.4. Ermetizarea prin omofonie 81

Scanned with OKEN Scanner

3.4. Nivelul lexical al textului poetic ermetic 82
3.4.1. Selecția cuvintelor 83
3.4.1.1. Barbarismele 83
3.4.1.2. Termenii dialectali 87
3.4.1.3. Arhaismele 88
3.4.1.4. Termenii de origine livrescă 89
3.4.1.5. Termenii științifici 91
3.4.2. Creativitatea lexicală 93
3.4.2.1. Derivarea (A. *Derivarea progresivă cu sufixe*; B. *Derivarea progresivă cu prefixe*; C. *Derivarea parasintetică*; D. *Derivarea prin substituție de afixe*; E. *Interfixele*; F. *Derivarea regresivă*) 93
3.4.2.2. Compunerea (A. *Compunerea paratactică prin alăturare*; B. *Compunerea paratactică prin contopire*; C. *Compunerea cu prefixoide și sufixoide*) 99
3.4.2.3. Conversiunea (A. *Impunerea categoriilor gramaticale specifice:* §1. Categoria gramaticală a determinării; §2. Subgenul personal; §3. Categoria gramaticală a comparației; §4. Categoriile gramaticale ale verbului: modul și timpul; B. *Conversiunea ca trăsătură a metalimbajului*; C. *Substituția în contexte semantice specifice*) 101
3.4.2.4. Paradoxul 107
3.4.2.5. Invențiile lexicale 109
3.4.2.6. Jocul de cuvinte 112
3.5. Nivelul sintagmatic al textului ermetic 116
3.5.1. Grupul nominal 117
3.5.1.1. Structura grupului nominal în poezia ermetică (A. Structuri nominale de bază; B. Intervenții la nivelul coeziunii grupului nominal. Dislocarea) 119
3.5.1.2. Incompatibilitatea semantică a elementelor grupului nominal 131
3.5.1.3. Grade de indeterminare a determinanților (A. Indeterminarea prin articol hotărât; B. Indeterminarea prin articol posesiv-genitival și demonstrativ) 134
3.5.2. Grupul verbal 142
3.5.2.1. Modificarea flexiunii verbale 143
3.5.2.1.1. Structuri transformate. Impersonalul, Reflexivul, Pasivul 143
3.5.2.1.2. Construcții obținute prin transformare: modurile 145
3.5.2.2. Incompatibilități combinatorii în cadrul grupului verbal 147
3.5.2.2.1. Incompatibilități sintactice de combinare. Tranzitivizarea 147
3.5.2.2.2. Substituția ca ruptură a sistemului (A. Anularea unității morfologice și de sens a construcțiilor fixe; B. Ruptura semantică dintre verb și argumentele sale) 149
3.6. Ermetizarea prin permutările sintaxei 157
3.6.1. Elipsa verbului. Propozițiile nominale 158
3.6.2. Dislocările sintactice 164
3.6.3. Raporturile sintactice 166
3.6.3.1. Coordonarea „asintactică" prin joncțiune (A. Coordonarea copulativă prin *și*; B. Coordonarea adversativă; C. Coordonarea conclusivă) 167
3.6.3.2. Juxtapunerea – principiu constitutiv al sintaxei moderne 169
3.6.4. Ambiguitate și polivalență sintactică 172
3.7. Intertextualitatea ca întârziere a semnificației 175

Scanned with OKEN Scanner

3.7.1. Intertextualitatea de cod 177
3.7.1.1. Intertextualitatea intralingvistică 177
3.7.1.1.1. Intertextualitatea intrasistemică 178
3.7.1.1.2. Intertextualitatea intersistemică (A. Citarea; B. Colajul; C. Aluzia) 179
3.7.1.2. Intertextualitatea interlingvistică 193
3.7.2. Intertextualitatea semiotică 196
3.8. Funcția „ermetizantă" a metaforei 198
NOTE 203
4. Structura de adâncime a textului ermetic 207
4.1. Coerența și coeziunea textului ermetic. Formele distrugerii coeziunii textuale 210
4.1.1. Referențializarea . Discontinuitatea referențială 212
4.1.1.1. Anularea coreferențialității 213
A. Mărcile coreferențialității 213
a. Articularea definită 214
b. Pro-formele (i) pro-adjectivele ; ii) deicticele) 218
c. Ambiguitatea anaforică și ambiguitatea cataforică 224
d. Recurența 225
B. Referențialitatea externă multiplă 226
4.1.1.2. Pseudo-referențializarea 229
4.1.2. Situarea temporală 232
4.2. Discontinuitatea discursivă 234
4.2.1. Progresia tematică 234
4.2.2. Conectorii 236
4.3. Anularea coerenței semantice globale. Simbolurile autarhice ale poeziei ermetice 239
NOTE 242
CONCLUZII 243
ABREVIERI 245
TEXTE 249
BIBLIOGRAFIE 251

Scanned with OKEN Scanner

INTRODUCERE

1. Perspectivă teoretică

Lirica secolului XX a demonstrat, prin numeroşi reprezentanţi, că limitele limbajului artistic sunt imprecise şi relative, că esteticul nu ţine cont de comprehensibilitate sau de univoc. Spaţiu al unor prefaceri semnificative, poezia românească a resimţit tendinţa inovatoare, de sorginte mallarméeană, prin care limbajul poetic devine principala ţintă a prefacerilor artistice purificându-se. Intelectualizarea voită a structurilor poetice, spargerea tiparelor retoricii tradiţionale, noncomformismul construirii textului, livrescul sau ludicul dovedesc eterogenitatea poeziei, multitudinea formelor ei de manifestare. Domeniu al exploatării maxime a limbajului, poezia modernă şi postmodernă urmăreşte construirea unui discurs care să iasă din tiparele consacrate de tradiţie, un discurs în care accesul la semnificaţie să nu mai constituie principalul scop.

Ataşat de critica literară aproape exclusiv operei barbiene, termenul *ermetism* (sau varianta lui *hermetism*) notează o realitate poetică mai puţin omogenă decât s-ar crede. Conceptul îşi restrânge sau îşi lărgeşte graniţele în funcţie de evoluţia în timp a literaturii, de practicile impuse de epocă dar şi de personalitatea artistică a fiecărui scriitor în parte. Astfel, se constată că noţiunea de ermetism a suferit mutaţii pe parcursul evoluţiei limbajului poetic şi, pornind de la o accepţie exclusiv dogmatică, alchimică, a devenit tehnică literară.

În lucrarea noastră am încercat o delimitare ideologică a fenomenului din punct de vedere diacronic, dar şi o analiză a formelor de ermetizare a discursului poetic la un anumit moment al literaturii – secolul XX în general, dar, mai cu seamă, cea de-a doua jumătate a secolului XX. Deşi am plecat în demonstraţie de la fixarea teoretică a ideii de ermetism, aflat între doctrină şi practică literară, scopul pe care l-am urmărit a fost inventarierea *tehnicilor de ermetizare* pe care poezia modernă le utilizează progresiv, de la Ion Barbu la poeţi contemporani ca Şerban Foarţă sau Mircea Ciobanu. Prin urmare, obiectul analizei noastre l-a constituit nu atât curentul literar numit ermetism, cât o anumită direcţie estetică a poeziei care cultivă un limbaj artistic greu inteligibil. Această poezie utilizează tehnici de naturi diferite, stilistice, retorice, de gramatică textuală, în vederea îndepărtării de descriptiv, de anecdotic. Prin aceste *tehnici de ermetizare*, strategii fundamentate lingvistic, poezia devine un drum iniţiatic, un domeniu în care se pătrunde mai mult sau mai puţin anevoios. Aşadar, *ermetismul* se constituie ca marcă textuală a poeziei contemporane, prin care se desemnează o scriere cu mesaj încifrat, dificil sau imposibil de elucidat.

Scanned with OKEN Scanner

Urmând direcția trasată de lingvistica textului, am căutat să detectăm nivelurile la care pot fi aplicate aceste tehnici şi am analizat textul poetic de la suprafața lui spre structura de adâncime. În cercetarea întreprinsă, sugestii prețioase ne-au furnizat lucrările despre poezia modernă sau postmodernă, scrise de Ecaterina Mihăilă (*Limbajul poeziei româneşti neomoderne* şi *Semiotica poeziei româneşti neomoderne*), Rodica Zafiu (*Narațiune şi poezie*), Oana Chelaru-Murăruş (*Nichita Stănescu . Subiectivitatea lirică*) sau Emilia Parpală-Afana (*Poezia semiotică. Promoția '80*). Îndepărtându-se de strategiile adoptate de autoarele amintite, lucrarea noastră analizează exclusiv de-construcția textuală, ambiguizarea semnificației globale, distrugerea coerenței şi a coeziunii. Ermetismul depăşeşte astfel limitele rigide ale doctrinei filozofico-religioase din primii ani ai erei noastre şi devine un ansamblu de modalități de exploatare a limbajului poetic, în vederea închiderii semnificației. Adresându-se unui alt tip de cititor decât poezia de natură descriptivă, lirica ermetică pune sub o nouă lumină procesul dublu producere – receptare. Poetul modern uzează de mijloace diverse (retorice, stilistice, pragmatice, lingvistice sau de teorie literară) pentru a-şi distila discursul, dar – în egală măsură – se impune ca receptorul să vină în întâmpinarea textului. Ermetismul capătă astfel aspecte diferite, în funcție de coordonatele pe care le presupune: poate să depindă de procedeul utilizat de emițător, pe de o parte, dar şi de competența de lectură a receptorului, pe de altă parte.

Analiza noastră a urmărit principalele forme de manifestare a ermetismului în poezia modernă folosind metode inevitabil eterogene furnizate de teoria literară, stilistică, semantică, retorică, pragmatică, teoria textului. Totuşi, apelând la organizarea de tip textualist pe care o întâlnim la Teun Van Dijk (teorie pe care Ecaterina Mihăilă – în lucrările amintite de noi mai sus – o adaptează la poezia românească modernă şi postmodernă) am încercat să dăm demonstrației noastre o anumită omogenitate.

2. Prezentarea ansamblului de texte

Materialul utilizat a fost constituit din volume reprezentative ale unor poeți semnificativi din perioada contemporană. Cu toate că şi alți autori decât cei luați în calcul au folosit mai mult sau mai puțin sporadic modalități de ermetizare, am ales doisprezece autori pe care i-am considerat relevanți pentru analiza noastră. Totuşi, trebuie precizat faptul că fenomenul nu este atât de frecvent iar poeții care nu au fost luați în calcul nu sunt numeroşi. Autorii citați sunt (în ordine alfabetică): Cezar Baltag, Ion Barbu, Dan Botta, Emil Brumaru, Nina Cassian, Mircea Ciobanu, Leonid Dimov, Şerban Foarță, Cezar Ivănescu, Dan Laurențiu, Nichita Stănescu, Daniel Turcea. Numărul de volume pentru fiecare scriitor a fost diferit de la caz la caz. La poeții esențiali, creatori de direcții în literatură, cum sunt Ion Barbu sau Nichita Stănescu, am utilizat pe cât posibil ediții complete, antologii, dar şi volume izolate. Am urmărit prin aceasta depistarea unor manifestări simptomatice pe care să le putem identifica apoi şi la ceilalți poeți ai epocii. Cât priveşte scriitorii celei de-a doua jumătăți a secolului XX, scriitori care folosesc inconsecvent tehnici de ermetizare, am selectat doar volumele care ne-au slujit cel mai bine demonstrația. Corpusul de texte se arată, prin urmare, eterogen şi destul de vag delimitat, aspect justificabil prin inegalitatea contribuțiilor scriitorilor amintiți la ermetizarea discursului. Dacă poezia unora a reprezentat aproape în totalitate un material bogat în

Scanned with OKEN Scanner

tehnici inovatoare – ne referim la poezia lui Şerban Foarţă, Daniel Turcea sau Leonid Dimov – la alţi poeţi am luat în discuţie doar anumite volume utile sub aspectul ermetizării (Nina Cassian, Mircea Ciobanu, Dan Laurenţiu, Cezar Ivănescu, Emil Brumaru). Deşi unii scriitori au adus o contribuţie mai mare decât alţii care au oferit puţine ilustrări, procedeele de îngreunare sau blocare a receptării pot fi reduse la câteva modele.

Dezbaterea noastră teoretică a fost însoţită cu exemple numeroase, deja consacrate sau neluate în discuţie de nimeni până acum. Acolo unde a fost necesar, exemplele au fost citate în contextul lor mai larg, pentru ca, în alte cazuri, să eliminăm cadrul din care au fost preluate (de pildă, în capitolul dedicat selectării cuvintelor, §3.4.1)

3. Structura lucrării

Capitolul 1 – *Conceptul de hermetism între doctrină şi strategie textuală* – delimitează coordonatele analizei care urmează a fi făcută printr-o privire de ansamblu asupra sistemului de gândire de tip hermetic. Pornind de la aspectul dogmatic al hermetismului, am urmărit modul cum se propagă doctrinele filozofice, religioase sau magice în planul literaturii. Originile alchimiste ale încifrării limbajului se găsesc în „literatura" hermetică redactată între secolul III îH şi secolul III dH, scrieri care alcătuiesc un sistem conceptual susţinut de practici ritualice. Caracterizat printr-o obscuritate intenţionată, limbajul „alchimic" al acestor texte necesită iniţiere, o cunoaştere prealabilă a codului. Prin urmare, hermetismul se dovedeşte o învăţătură ascunsă despre lume, ce nu se dezvăluie direct ci prin iniţiere.

Rezonanţă a hermetismului în literatură, ermetismul devine o încifrare a comunicării lirice. Poeţii preiau doar atitudinea hermeticilor faţă de mesajul comunicat şi construiesc un limbaj care nu-şi revelează mecanismele decât cititorului avizat, format în spiritul textului. Istoricul ermetismului literar semnalează o dorinţă a purificării limbajului poetic încă din perioade vechi, primele repere importante găsindu-şi expresia în perioada trubadurilor francezi din secolul al XII-lea sau în epoca Renaşterii italiene. Cele mai prolifice stadii ale „închiderii" poeziei sunt întâlnite însă în secolul al XIX-lea în Franţa – prin reprezentanţii Stéphane Mallarmé şi Paul Valéry – şi în prima jumătate a secolului al XX-lea în Italia – prin aşa numiţii poeţi ermetici, dintre care cei mai importanţi sunt Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, Umberto Saba, Salvatore Quasimodo, Alfonso Gatto. De la încifrarea văzută ca iniţiere şi cod, ermetismul acumulează atributele *dificil*, *pur*, *obscur*, *ambiguu* în încercarea construirii unui stil şi a unui limbaj care să surprindă Esenţa. Inspiraţia poeziei noi nu mai este muzicalitatea, limbajul poetic neagă tradiţia şi se eliberează de constrângerile elementelor retorice supunându-se intelectului. Dacă punctul de plecare – hermetismul – era un ansamblu de practici şi texte oculte redactate într-un limbaj criptic dar univoc, ermetismul ajunge o proprietate a literaturii văzute ca artă, o însuşire intrinsecă a operei. Dificultatea constă doar în efortul de a deosebi „şarlatania" de adevărata esenţializare a limbajului şi a viziunii.

Pentru a înţelege cât mai bine în ce constau procedeele de obscurizare, de ambiguizare, am făcut o trecere în revistă a celor mai avizate opinii critice care iau în calcul ermetismul şi poeţii ermetici. Astfel, nume de critici ca Hugo Friedrich, Eugen Lovinescu, G. Călinescu, Ov. S. Crohmălniceanu, Şerban Cioculescu, Nicolae Balotă, Dorin

Scanned with OKEN Scanner

Teodorescu şi Marin Mincu au constituit repere importante pentru stabilirea trăsăturilor fundamentale ale practicilor de ermetizare. Deşi de multe ori opiniile teoreticienilor amintiţi s-au arătat divergente, compararea datelor a condus la realizarea unei priviri de ansamblu destul de elastice, care să lase deschisă lista tehnicilor de ermetizare.

Distanţare extremă între semnificat şi semnificant, ermetismul nu este înţeles ca o închidere definitivă şi categorică, ca o lipsă de sens a textului. Sterilitatea ar conduce la gratuitate, în prezenţa căreia literatura şi-ar pierde valoarea artistică. Prin diminuarea funcţiei denominative şi amplificarea celei expresive, poetul îşi schimbă atitudinea faţă de limbaj. Virtuţile creatoare ale limbii sunt asumate de către creator, obligând cititorul să coopereze la construirea semnificaţiei globale a textului.

Dintr-o recunoscută nevoie de excentric, poetul modern supune limbajul unui experiment de manipulare, care are drept consecinţă exacerbarea laturii formale a cuvântului. Lipsa de transparenţă a mesajului astfel creat oferă disponibilităţi largi de interpretare, la o „semioză nelimitată" (Eco, 1996). Opera, care rămâne inepuizabilă prin polivalenţa semnificaţiilor, se caracterizează prin arbitrar şi lipsa motivării semnului. Poeţii regândesc relaţia dintre forma (corpul fonetic sau grafic) şi sensul cuvântului, plecând de la desemantizare şi ajungând chiar la inovaţii lexicale. Suprema libertate creatoare, jocurile inedite de cuvinte, manierismul fonetic bazat pe redundanţe sau pe armonii imitative deschid maxim textul anulând referenţialitatea.

În **capitolul 2** – *Modele de ermetizare a discursului poetic* – am realizat o clasificare a formelor de închidere a discursului liric, identificând în poezia românească a secolului al XX-lea atitudini diferite faţă de materialul poetic. Cu o încărcătură iniţiatică mai mare, datorită contaminării cu ştiinţele oculte, ori de natură „textualistă", prin exploatarea aspectelor materiale ale limbajului, poezia ermetică face să se întrezărească o pluralitate de semnificaţii sau un vid semantic. Manifestările sunt variate, procedeele diverse, gradele de închidere diferite. Scopul este însă acelaşi: îndepărtarea poeziei de o facilitate a interpretării. Pătrunderea în nivelele profunde ale textului se transformă într-un travaliu care oferă cititorului virtuţi creatoare.

Pentru o departajare a modurilor de ermetizare am adaptat cerinţelor temei viziunea criticului Eugen Negrici asupra poeziei româneşti contemporane (Negrici, 1988). Autorul amintit urmăreşte modul în care poeţii prelucrează realitatea şi găseşte trei atitudini faţă de „existent": structurarea, transfigurarea şi metamorfozarea. Direcţiile analizate în studiul pe care l-am citat ne-au furnizat principii utile în realizarea unei priviri de ansamblu asupra poeziei ermetice. Deoarece literatura de care ne ocupăm nu este nici extrem de vastă şi nici omogenă, cel mai potrivit criteriu clasificator ni s-a părut relaţia ce se stabileşte între creator şi realul pe care îl toarnă în tiparul artistic al poeziei. Astfel, chestiunea referinţei – esenţială pentru realizarea comunicării – precum şi poziţia creatorului faţă de referenţializare devin elemente care să diferenţieze şi să ordoneze materialul divers pe care l-am luat în discuţie.

Prin structurare, poetul remodelează din exterior realitatea implicând cititorul într-o relaţie creatoare cu textul şi cu semnificaţia. Ermetizarea are un vădit caracter intenţional fiindcă poezia devine o provocare adresată celui care este prins în mrejele textului. De provenienţă mallarméeană, această atitudine faţă de ceea ce înseamnă poezie şi limbaj poetic se regăseşte în ciclul ermetic al lui Ion Barbu şi, propagat, la unii poeţi de după el: Dan Botta, Cezar Baltag, Dan Laurenţiu. Intelectualizarea voită a textului,

Scanned with OKEN Scanner

„dificultatea" construirii sensului, „permutările sintaxei" funcționează precum codurile hermetice care trebuie deținute doar de inițiați, de o elită. La poeții care îi urmează lui Barbu – în special la Dan Botta – aceste operațiuni sunt uneori artificioase și amintesc de stilul barbian.

Ermetizarea se poate realiza și prin transfigurarea realității sub influența unor stări ale eului. Așadar, Creatorul identifică în planul real elemente care să-i reflecte stările cele mai contradictorii și mai ambigue. Prin urmare, de cele mai multe ori, asupra existentului se exercită o mișcare de desfigurare, de destructurare. Pe de o parte, vorbim de o destructurare aluzivă, atunci când elementele realității sunt dispuse pe firul memoriei involuntare, urmând traseul haotic al conștiinței creatorului. În această situație renunțarea la mărcile persoanei I, la punctuație și majuscule, abolirea normelor gramaticale, fonetice sau semiotice contribuie la slăbirea coerenței textuale. Pe de altă parte, întâlnim ermetizarea prin transfigurare absurdă, atitudine prin care spontaneitatea și deplina libertate devin legile de bază ale producerii textului. Existentul este în acest caz de nerecunoscut, poezia se caracterizează prin experimental, fragmentar, contradicție și ludic. Relația cu cititorul este alterată, semnificația devenind inaccesibilă pentru el.

În ultimul rând, existentul poate fi metamorfozat în „inexistent" , în ireal, într-o extra-realitate existentă exclusiv în și prin limbaj. Metamorfozarea aleatorie înseamnă anularea logicii, crearea unui nou limbaj cu reguli proprii. Este cazul poeziei metalingvistice, al cărei cititor nu mai are misiunea unei reprezentări a sensului în plan real. „Existentul" descris este însăși lumea cuvintelor, realitatea lingvistică.

Capitolul 3 – *Structura de suprafață a textului poetic ermetic* – urmează distincția operată de lingvistul Teun Van Dijk – adaptată de Ecaterina Mihăilă poeziei contemporane românești (Mihăilă, 1995, Mihăilă, 2001) – potrivit căruia orice text este alcătuit dintr-o structură de suprafață și o structură de adâncime, adică, pe de o parte, din totalitatea elementelor formei – de la prozodie, până la nivelul figurativ – și, pe de altă parte, din domeniile semantice și semnificația generală pe care o creează poezia. Suprafața textului ermetic se organizează progresiv, trecând de la cele mai generale caracteristici și ajungând la trăsături particulare. Astfel, am abordat textul ermetic sub aspectul prozodiei, al ortografiei, al sonorității sau din perspectivă lexicală, dar nu am neglijat nici nivelul sintagmatic, sintactic ori intertextual. Analiza pe etape se dovedește importantă, dat fiind faptul că transformările de la nivelul suprafeței textului au întotdeauna drept consecință în planul adâncimii ambiguizarea semnificației globale.

Îndepărtându-se de prozodia tradițională, poezia modernă utilizează mijloace noi de segmentare a textului. Muzicalitatea versului ermetic face impracticabile conceptele clasice de ritm, rimă sau măsură. Aparentei lipse de normă prozodică îi corespunde o funcție nouă pe care o capătă cuvântul: valoarea ornamentală. Atunci când poeții respectă rigoarea poeziei cu formă fixă, scopul pe care-l urmăresc este demonstrarea virtuozității (Ion Barbu) sau, dimpotrivă, parodierea (Nina Cassian, sonetele în limba „spargă").

Eliberate de constrângerile prozodice, versurile lungi alternează cu cele scurte, alinierea la stânga cu cea la dreapta și, prin acestea, dispunerea spațială a textului creează efecte grafice. Poeții jonglează cu spațiul redactării utilizându-l complet, ca la un text de proză, sau îl îngustează la câteva caractere. În plus, poezia modernă își demonstrează și disponibilitatea către imagism, procedeu a cărui sursă se găsește în caligramele lui Apollinaire. Reprezentările grafice imprimă textului poetic un caracter

Inv. 182994

Scanned with OKEN Scanner

eminamente vizual, lectura fiind astfel obligată să ia în calcul decodarea a doi semnificanți: grafic și iconic.

Ortografia și punctuația nu sunt domenii exploatate în egală măsură de poeții moderni, în același scop al ambiguizării. Se întâlnesc poeți care respectă regulile (Ion Barbu, Dan Botta), dar și scriitori care, din noncomformism asumat, practică o serie de inovații. Pe lângă greșelile intenționate de ortografie, aceștia din urmă efectuează operațiuni variate, cum ar fi adjoncția grafică, adăugarea semnelor non-grafematice sau anularea totală ori parțială a punctuației.

Exploatarea sonorității textului poetic, de factură manieristă prin excesul spectaculoaselor exerciții ludice, este reprezentată de figuri ce provin din structuri repetitive. Artificii care afectează continuitatea auditivă a textului, aliterația, artificiile „pangramatice", asonanța, propagarea fonică, paronomaza, poliptota, parigmenonul, antanaclaza alternează cu operații bazate pe efectul omofoniei. De factură predominant sintactică, aceste procedee bazate pe simetrie creează o poezie sonoră, în care semnificantul tinde să devină semnificat.

Nivelul lexical este poate cel mai frapant și mai impresionant domeniu al ermetizării. Vocabularul, deosebit de elastic, oferă posibilitatea unei intervenții directe asupra formei textului. Selectarea cuvintelor, în virtutea căreia se redefinește lexicul poetic, devine calea cea mai la îndemână pentru întreruperea comunicării. Ca expresie a emfazei și a elitismului programatic, poeții contemporani includ excesiv în textele lor barbarisme, termeni dialectali, arhaisme, termeni livrești sau științifici, cu intenția de a demonstra lipsa de restricții în poezia modernă. Ermetismul rezultă în acest caz din statutul de cifru pe care limbajul poetic îl capătă, cifru prin care comunicarea se realizează ca o convenție între emițător și destinatar.

Inedite sunt însă și transformările lexicale care reconstruiesc un limbaj caracterizat prin creativitate și insolit. Prin procedeele interne de îmbogățire a vocabularului poeții creează elemente lexicale noi. Mijloacele sunt cele cunoscute – derivarea progresivă cu sufixe sau prefixe, derivarea parasintetică, derivarea regresivă sau prin substituție de afixe, compunerea paratactică prin alăturare sau contopire, compunerea cu prefixoide și sufixoide – dar rezultatele se dovedesc întotdeauna originale. Chiar zone mai conservatoare ale limbii sunt afectate, prin conversiune, impunându-se categorii gramaticale specifice unor părți de vorbire care, în limba standard, nu dețineau aceste trăsături morfologice. Prelucrările excentrice ale vocabularului poetic ating maximum de originalitate atunci când sunt utilizate paradoxuri, calambururi sau când sunt inventate cuvinte pentru simpla lor sonoritate.

În plan sintagmatic, poezia antrenează o serie de transformări ce vizează, pe rând, grupul nominal și grupul verbal. Nivel de adâncime al structurii de suprafață (Mihăilă, 2001), aspectul sintagmatic al poeziei impune examinarea constituenților frazei și a relațiilor dintre acești constituenți. În cadrul grupurilor, se constată o îndepărtare de la matricea conceptuală a frazei ca entitate cu statut morfo-sintactic prestabilit. La unii poeți, se remarcă preponderența nominalelor în detrimentul verbului, comunicarea devenind o înlănțuire de grupuri nominale a cărei semnificație globală e suspendată. La alții, verbul și determinanții săi reprezintă cel mai potrivit spațiu al inovației, cel mai exploatat domeniu. Modificările pe care scriitorii le operează în interiorul acestor sintagme verbale sau nominale urmăresc, pe de o parte, distrugerea conexiunilor

Scanned with OKEN Scanner

gramaticale dintre centru şi determinanţi şi, pe de altă parte, incompatibilităţile de sens dintre elementele grupului. Imprevizibilitatea asocierilor, ambiguitatea determinanţilor, fisurarea construcţiilor cu caracter fix şi distrugerea integrităţii unor contexte cu distribuţie limitată închid iremediabil textul.

Şi sintaxa reprezintă un domeniu al ambiguizării, cu atât mai mult cu cât ermetismul barbian se plasează declarativ la nivelul „permutărilor" dintre cuvinte şi propoziţii. Regulile construirii propoziţiei şi frazei sunt abolite de către poeţii moderni, în vederea restabilirii unei alte ordini. Nu e vorba însă de haos şi anarhie, căci textele ermetice îşi refac propriile legi pe care le urmează cu emfază. Fraza poetică devine concentrată, densă, prin eliminarea verbului sau plasarea acestuia la un mod nepersonal. Coeziunea sintactică este sabotată prin dislocări sintactice sau prin reconsiderarea raporturilor sintactice. La ambiguizarea relaţiilor de la nivelul propoziţiei sau frazei contribuie şi punctuaţia redusă, inversiunile nefireşti, hiperbatul sau ambiguitatea procesului anaforic. Ca urmare, sintaxa ajunge un principiu de dezorganizare a textului, relaţiile de la nivelul propoziţiei şi frazei devenind aleatorii.

Dacă ermetismul este perceput ca un concept ce depinde de competenţa de lectură a cititorului, atunci cooperarea textului cu alte texte preexistente lui poate fi considerată o formă a ambiguizării. Fenomenul colaborării textelor, numit intertextualitate, impune identificarea elementelor preluate pentru ca decodificarea să se realizeze în totalitate. Discursul poetic modernist mizează excesiv pe diferite tipuri de intertextualitate, cititorului revenindu-i misiunea de a descoperi, în interiorul textului (numit *hipertext*), trăsăturile textului iniţial (adică ale *hipotextului*). În funcţie de tipul sau tipurile de cod utilizate, se întâlnesc intertextualitatea de cod şi intertextualitatea semiotică (Parpală-Afana, 1994). Prima categorie, cel mai des întâlnită, situează hipotextul şi hipertextul în interiorul aceluiaşi cod poetic. A doua categorie, întâlnită mai ales la poeţii postmodernişti, pune în legătură codul poetic cu alte coduri socio-culturale.

Indiferent dacă matricea textuală iniţială se regăseşte cu uşurinţă sau dacă este descoperită mai greu, intertextualitatea solicită cooperarea cititorului, oferindu-i în acelaşi timp libertatea alegerii. Impactul cu textul poate fi astfel un exerciţiu al decodificării sau, dimpotrivă, un prag de netrecut în calea sensului.

Un ultim aspect pe care l-am luat în discuţie în ceea ce priveşte suprafaţa textului ermetic este modul în care, prin metaforă, se blochează total sau parţial accesul la semnificaţie. Figură semantică prin care un termen este substituit cu altul pe baza contiguităţii semantice, metafora capătă în poezia modernistă valenţe noi. Cuvintele între care se stabileşte conexiunea metaforică nu mai intră în relaţii de sens, uneori sunt chiar incompatibile semantic. De asemenea, contextul, de care depinde în mod esenţial tropul, contribuie la dezorganizarea semnificaţiei globale a textului. În acest mod, prin figură se distruge coerenţa textuală şi se deschid posibilităţile de interpretare.

Capitolul 4 – *Structura de adâncime a textului ermetic*, încearcă să demonteze mecanismul textual prin care semnificaţia este obscurizată. Structura de adâncime este concepută în gramatica textului ca un sector exclusiv al sensului, al „înţelesurilor poetice" (Mihăilă, 2001: 187). Un text bine construit trebuie să aibă o structură de adâncime definită prin coerenţă semantică.

Analiza structurii de adâncime a poeziei ermetice pune sub semnul întrebării realizarea coerenţei şi coeziunii textuale. Având ca reper teoretic lucrarea Rodicăi Zafiu ,

Scanned with OKEN Scanner

Narațiune și poezie, am urmat în cercetarea noastră traseul invers. Prin urmare, am discutat modalitățile în care se ajunge la alterarea coeziunii textului, la realizarea discontinuității discursive, precum și la anularea coerenței semantice globale. Textul ermetic dovedește astfel că nu respectă condiția coreferențialității și nici pe aceea a globalizării sensurilor. În plus, discontinuitatea discursivă se remarcă la nivelul raportului denaturat dintre temă și remă dar și la nivelul discontinuității tematice. Nici conectorii textuali nu mai au funcția de a lega într-un tot unitar enunțurile. Se renunță la aceștia aproape în totalitate, iar când apar, ei își pierd din valoarea semantică.

Coerența semantică globală este afectată prin utilizarea de simboluri opace sau autarhice, figuri cu o motivare semantică slabă sau inexistentă. Cuvintele cu funcție simbolică se îndepărtează complet de sensul lor propriu și întregul lor context va fi astfel marcat de ambiguitate.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

1. CONCEPTUL DE HERMETISM ÎNTRE DOCTRINĂ ŞI STRATEGIE TEXTUALĂ

1.1. Originile alchimiste ale încifrării limbajului

Fenomen de natură religioasă şi filozofică, *hermetismul* desemnează o sumă de practici, credinţe şi concepte filozofice, specifice lumii elenistice, transmise în literatura de tip hermetic. Este vorba de acel filon cultural care a luat naştere în ultimele secole înainte de Hristos şi primele secole ale erei creştine dezvoltându-se în secolele următoare ca o continuare a doctrinelor misterio-magico-filozofico-religioase atribuite zeului egiptean Hermes – Thot (Eliade, Culianu, 1993: 153). Cum era şi de aşteptat, identificarea misteriosului personaj care a pus bazele acestei doctrine a provocat numeroase discuţii, apărând astfel trei ipoteze privind fondatorul doctrinelor hermetice. O primă identificare a fost cu zeul egiptean Thoth (Dhoutal), care deţinea secretele Creaţiei, ale Ştiinţei şi Artei, asociat de greci zeului Hermes şi de romani zeului Mercur, mesagerul zeilor, patronul muzicii, al oricărei invenţii şi al meşteşugurilor. De asemenea, se mai vorbeşte şi de profetul Moise, făcându-se apropierea între învăţămintele biblice şi textele hermetice. Cea mai cunoscută ipoteză însă este aceea potrivit căreia tradiţia hermetică porneşte de la hermeneutul Hermes, interpret şi mesager al zeilor, rege şi legislator, inventator al artelor şi muzicii, al numerelor şi literelor. Hermes Trismegistos (în traducere: de trei ori mare) s-a constituit mai târziu într-o adevărată emblemă a misterului vieţii şi morţii. Astfel, a luat fiinţă o întreagă „literatură" hermetică: scrieri de natură variată, culte sau populare, mici tratate de filozofie, teozofie, istorie naturală şi cosmogonie, broşuri de botanică, medicină, alchimie, astrologie, magie, scrise în diverse limbi (greacă, latină sau arabă).

Avându-şi originile în tradiţiile filosofico-religioase ale Egiptului antic, Iranului, Palestinei şi Greciei, hermetismul s-a constituit într-o serie de scrieri redactate între secolele III î.H. şi III d.H., texte care lansează un întreg sistem conceptual, o serie de practici ritualice şi un limbaj alchimic caracterizat printr-o obscuritate intenţionată. Se remarcă astfel două categorii de texte: *texte hermetice populare* – axate pe chestiuni de astrologie, magie, ştiinţe oculte, alchimie – şi *texte hermetice savante* – reprezentate de cele şaptesprezece tratate, scrise în greacă, din *Corpus Hermeticum* şi de o traducere în latină, sub denumirea de *Asclepios*, a scrierii *Logos teleios* („Cuvântări desăvârşite") (Eliade, 1986: 286). Dacă literatura hermetică populară este mai veche (secolul III î.H), se poate vorbi despre un hermetism filozofic abia în secolul II d.H.

Scrierile populare, reprezentate de textele *Liber Hermetis, Kore Kosmou, Asclepius*, revelau „secretele naturii" (Id.: 288), relațiile de armonie între nivelurile cosmosului. Stăpânirea naturii, asociată cunoașterii, era posibilă doar prin medierea divinității: „știința de tip hermetic constituie în același timp un mister și o transmitere inițiatică a acestui mister; cunoașterea naturii se obține prin rugăciune și cult, sau, la un nivel inferior, prin constrângere magică" (Ibid.). Însăși crearea sufletelor este concepută ca o operație alchimică (*Kore Kosmou*), rugăciunea având rolul unei rețete magice (*Asclepius*).

Scrierile hermetice savante din *Corpus Hermeticum*, datând din secolul II d.H., sunt considerate ca fiind revelate de Hermes Trismegistos și prezintă două teorii ireconciliabile (Eliade, 1986: 289; Rus, 1995: 8, Bonardel, 1992: 72–73): *optimistă*, de tip monist-panteist – conform căreia lumea este pătrunsă de divinitate, deci e frumoasă și bună – sau *pesimistă* – conform căreia lumea este rea pentru că nu este opera lui Dumnezeu, acesta îndepărtându-se de materie și ascunzându-se în adâncurile Ființei sale. În prima versiune se ajunge la divinitate prin contemplarea frumuseții Cosmosului pătruns de Dumnezeu[1], ființa umană – „complementul necesar creației" (Eliade, 1986: 289) – ocupând al treilea loc în triadă, după Dumnezeu și Cosmos. În a doua variantă, se poate ajunge la Dumnezeu doar prin fuga de realitate, omul fiind un simplu străin în această lume.

Ca sistem de gândire aflat sub influența sincretismului iudeo-egiptean sau a platonismului, hermetismul este definit printr-o sumă de constante, de elemente emblematice. Pe de o parte, sunt semnalate *personajele* – Thoth (identificat cu Hermes), Agathodemon, Ammon, Tat, zeița Tefnut, etc – pe de altă parte se remarcă *decoruri* specific egiptene – Memfis și Theba, Hermopolis, Saïs, Assuan, etc. De asemenea, tratatele amintite mai sus presupun și un tip de comportament specific unor grupuri închise, care impune o inițiere asemănătoare cu cea a alchimiștilor și a tantricilor. Această conduită particulară trimite la un ritual bine stabilit (Ibid.: 291): discipolii se adună într-un sanctuar și păstrează secretul asupra revelațiilor, raporturile dintre aceștia și mentor având dimensiuni religioase. Ceremonialul botezului într-un crater se apropie de ritualurile de mistere, inițierea presupunând uneori și practici care au ca scop extazul. Textele hermetice sunt revelate de către maestru discipolilor inițiați, „purificați prin asceză, meditație și anumite practici culturale" (Ibid.). La mesajul ascuns în cărți se ajunge așadar printr-o revelație, dincolo de cuvânt, de vorbire: „se identifică adevărul cu ceea ce nu se spune, sau cu ceea ce se spune în mod obscur și trebuie să fie înțeles dincolo de aparență și de literă" (Eco, 1996: 48). Hermeticii afirmă că un secret inițiatic revelat își pierde din importanță: „gândirea hermetică transformă întregul teatru al lumii în fenomen lingvistic și, în același timp, sustrage limbajului orice putere comunicativă" (Ibid.: 50).

Înțelegându-se prin „hermetism" *o învățătură ascunsă despre lume și existență, învățătură ce nu se dezvăluie direct ci necesită o inițiere,* s-a desprins un tipar specific viziunii „hieroglifice" (Călinescu, 1971: 235) asupra Cosmosului. Universul devine în acest mod un conglomerat de simboluri, de coduri ce trebuie descifrate, care stabilesc „raporturi reale, însă nu între fenomenalități ci între momente pe scara cosmică" (Id.). Textul alchimic se prezintă „în același timp ca dezvăluire a unui secret și ocultare a aceluiași secret" (Eco, 1996: 88).

A doua perioadă a hermetismului este situată în Florența Renașterii, unde este redescoperit ansamblul de scrieri hermetice savante *Corpus Hermeticum* și este tradus în latină. E un lucru binecunoscut faptul că civilizația renascentistă, prin noua viziune a

Scanned with OKEN Scanner

naturii şi afirmarea omului în centrul universului, s-a detaşat simţitor de perioada antichităţii. Filozofiile antice şi religiile străvechi sunt în perioada amintită redescoperite şi îmbinate armonios cu tradiţia creştină. Ca urmare, din a doua jumătate a secolului al XV-lea şi până la sfârşitul secolul al XVI-lea, prin impulsul dat de Marsilio Ficino (1433–1499) în Italia cu publicarea tratatelor *Corpus Hermeticum* şi *Asclepio* – traducere realizată la solicitarea lui Cosimo de Medici şi terminată în 1463 (Eliade, 1988: 263) – se dezvoltă o importantă iniţiativă de reactualizare a tradiţiei ermetice. În acest mod, concepţia hermetică ajunge să alimenteze cultura modernă, plasând-o între ştiinţă şi magie: „ştiinţa modernă cantitativă ia naştere şi în dialog cu ştiinţa calitativă a hermetismului" (Eco, 1996: 51). Hermetismul preocupă deopotrivă pe teologi şi pe filozofi, fiind considerat pe rând credinţă sau erezie. Marsilio Ficino stabileşte însă un echilibru între această doctrină şi creştinism, dând o nouă interpretare, curajoasă şi inovatoare, hermetismului. „Autor magic" universal recunoscut, Ficino reconciliază raporturi între magie şi astrologie, magie şi medicină, magie şi demonologie, magie şi teologie. Concepţia lui, fundamentată în doctrina filozofică platonică dar cu influenţe din Plotin, urmăreşte echilibrul între Intelectul *Nous* (şi lumea spirituală) şi Materia *Corpus* (şi lumea sensibilă).

1.2. Ermetismul – consecinţa literară a hermetismului

În literatură, această doctrină ocultă se manifestă ca o „tendinţă de încifrare a comunicării lirice într-un spirit ezoteric" (DTL, s.v.). Obscuritatea şi misterul provin în poezie de la simbolismul ocult, din expresia sibilinică, din învestirea cuvântului cu forţă magică, incantatorie. Termenul de *ermetism* (derivat de la „hermetism") este iniţial utilizat în sens depreciativ, ca sinonim al *obscurităţii*, de către criticul Francesco Flora (1881–1962), care în volumul său *Poezia ermetică* (1936) judecă sever tendinţele criptografice ale noii poezii. Termenul capătă astfel sensul de *cea mai înaltă expresie a literaturii decadente din Italia în prima jumătate a secolului al XX-lea*. Însă, poezia ermetică nu apare în această perioadă, ci mult mai devreme, în secolul al XII-lea, în scrierile trubadurilor din sudul Franţei. Literatura acestora se clasifică după modurile de expresie în *trobar leu* (creaţie lejeră, plată) sau *clar* şi *trobar clus* (creaţie închisă). Primul tip de text, care utilizează un vocabular clar, facil, uşor de înţeles, este reprezentat de nume din literatura franceză ca Bernard de Ventadour sau Jaufré Rudel. Al doilea, aşa cum sugerează însăşi denumirea lui, foloseşte un vocabular ambiguu, alcătuit în general din cuvinte rare, cu scopul de a cânta „l'amour courtois". Ca reprezentant al acestei literaturi, Marcabrun – un vestit trubadur provensal de la curtea lui Guillaume al X-lea – scrie o poezie obscură, chiar ermetică, care ascunde sub ornamente neobişnuite sentimente şi idei obişnuite pentru poezia cu tematică erotică. Fiind considerat de istoria literară drept creatorul lui *trobar clus,* Marcabrun reuşeşte să impună această poezie care se sustrage unei interpretări imediate. Creaţie ermetică atât sub raportul semnificaţiei cât şi al compoziţiei, poezia sa a fost cultivată şi de contemporanii săi Rimbaud d'Orange şi Peire d'Auvergne.

Scanned with OKEN Scanner

1.2.1. Perioada franceză. Stéphane Mallarmé şi Paul Valéry

Ermetismul îşi găseşte însă recunoaşterea universală în Europa secolului al XIX-lea. Premisele ermetismului se regăsesc în opera lui Stéphane Mallarmé şi, în general, în experienţele simbolismului francez (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Valéry) şi, mai târziu, în suprarealism – echivalentul unui nou limbaj care se referă nu la date raţionale ci la intuiţii –, ambele curente literare formând ţesătura unei noi culturi poetice. De la simboliştii francezi şi, în primul rând, de la Charles Baudelaire derivă noua tehnică analogică (cu consecinţa distrugerii relaţiilor gramaticale), descoperirea cuvântului în valoarea sa pură ca unică realitate, tensiunea extremă a limbajului. Centrul concepţiei ermetice este sentimentul solitudinii fundamentale a omului, pierdut într-o lume ostilă, într-o natură enigmatică, în care se multiplică obsesiv prezenţele misterioase, simbolurile de interpretat. Această poezie apare animată de o nevoie de totală îndepărtare de literatura tradiţională, prima sa aspiraţie fiind experimentarea unui nou limbaj şi a unor noi teme dar mai ales a unei noi dimensiuni spirituale şi artistice.

Autorii care vor susţine un asemenea program vor avea în primul rând o profundă conştiinţă a condiţiei umane, vor difuza un mesaj dramatic, vor trata singurătatea omului, „le mal de vivre", vor adera la un fel de crez autobiografic care se va configura în căutarea propriei interiorităţi, a confesiunii propriilor stări sufleteşti. Acestor concepte le corespunde elaborarea unui nou limbaj, în care coordonarea logică este depăşită de o metodă expresivă în care predomină imagini rapide, spontan dictate de intuiţia poetului. Studiul intens al cuvântului, imagine a capacităţii sale evocative, scrupulos purificată de aspectele ornamentale gratuite, accentuează acel caracter de *obscuritate* şi de *concentrare* pe care l-a amintit criticul Flora, definindu-i drept „ermetici" pe poeţii acestui curent.

Un rol important în etapa modernă a ermetismului poetic îl ocupă creaţia lirică a poeţilor Stéphane Mallarmé şi Paul Valéry – punct de plecare pentru toate atitudinile lirice ale secolelor XIX şi XX, de la suprarealism şi experimentalism la poezia pură. Poetica mallarméeană se situează în prelungirea liricii preţioase şi dificile a poetului spaniol Luis de Góngora (1561–1627), lirică fascinantă prin modernismul său, prin „stilul său măiestrit obscur, inepuizabil în construirea unor lumi poetice opuse lumii reale" (Friedrich, 1969:152), prin sonoritatea versurilor care conţineau dificultăţi de ordin sintactic. Întreaga lirică modernă împrumută din stilul poeziei scriitorului spaniol, versurile încifrate, limbajul enigmatic, ezoteric constituind o provocare la care răspunde – păstrându-şi originalitatea – şi Stéphane Mallarmé. Diferenţele dintre aceşti doi poeţi sunt însă evidente. Dacă la Góngora poezia rafinat barocă este dificilă „dintr-o acuitate metaforică şi dintr-o tensiune anticipatorie" (Baconsky, 1963: 175), la Mallarmé întâlnim „magia cuvântului pur, monadic, parasemantic" (Id.). Poetul francez scrie o poezie sugestivă dar care iese din tiparele clasice ale comunicării. Dat fiind faptul că noţiunea de comunicare impune o colaborare obligatorie între emiţător (poetul) şi receptor (cititorul), lirica mallarméeană operează o răsturnare a regulii: „Într-o asemenea poezie, limbajul nu mai e comunicare. Comunicarea presupune comunitate cu cel căruia i se comunică. Dar limbajul lui Mallarmé nu mai e decât exprimare a sa însuşi." (Friedrich, 1969: 126). Doctrina lui Mallarmé are trei direcţii fundamentale (Van Tieghem, 1972: 263–264): în primul rând, valoarea muzicală a cuvântului poetic, în al doilea rând, obiectul desemnat nu direct ci printr-o imagine aluzivă şi, în ultimul rând, abstractizarea materiei poemului.

Scanned with OKEN Scanner

Mallarmé justifică ontologic obscuritatea operei sale lirice, poezia reprezentând calea de a ajunge la absolut: „Obscuritatea lui Mallarmé are o motivație, o determinare, pe care toți sunt de acord s-o numească ontologică: pentru el poezia este unicul instrument cu care se ajunge la Absolut, poema, cum spune el, este «l'explication orphique de la Terre» («explicația orfică a Pământului»)" (Debenedetti, 1986: 27). Urmărind ideea platoniciană conform căreia în spatele aparenței formelor și obiectelor există ideile (obiectele nu sunt decât copiile imperfecte ale Ideii Absolute), poetul francez evită descrierea exactă și numirea obiectului[2], sugerându-l doar cu ajutorul simbolului. Astfel, limbajul poetic este redimensionat iar fiecare cuvânt are o valoare diferită față de cea curentă. Prin urmare, poetul, „care căuta să facă și mai dificile dificultățile inerente ale scriiturii sale ermetice, adăugând ambiguități pur aparente și superficiale, un fel de curse întinse cititorului neatent" (Ibid.: 30), separă definitiv limbajul poeziei de cel uzual. Limbajul poetic capătă așadar o anumită autonomie, separându-se de sistemul noțional de semnificații: „[Mallarmé] nu procedează noțional, ci imprimă adânc lucrurilor celor mai simple existența absolută, neantul, enigmatizându-le în fața ochilor noștri" (Friedrich, 1969: 100). Maxima concentrare a poeziei o face obscură, insolită, părând destinată unei elite, unei „aristocrații spirituale". Pentru construirea unui sistem poetic nou Mallarmé elaborează o limbă poetică în care funcția de coerență sintactică să fie transferată planului sonor, legăturile semantice fiind dominante.

Operând cu puterea generatoare a limbajului în vederea unei sugestivități supreme în defavoarea inteligibilității, poetul anulează premisele realității normale și logice și dovedește că fantezia artistică, dirijată de intelect, nu este o copiere idealizatoare ci o deformare a realității (Ibid.: 98–99). Poezia lui, „o cântare a misterului în cuvinte și imagini" (Ibid.: 100), este supusă travaliului asupra exactității formale a versului. Obscuritatea, ca efect de îndepărtare a cititorului inadecvat, ține pe de o parte de structura proprie a textului și, pe de altă parte, de actul de receptare. Caracterizată de o perfecțiune formală exemplară – texte riguros construite, în limitele constrângătoare ale versului alexandrin, în general din categoria poeziei cu formă fixă – poezia mallarméeană este definită prin slăbirea coerenței lingvistice și semantice. Dificultățile de ordin sintactic și semantic, laconismul, preferința pentru cuvintele și poemele scurte reprezintă modalități tehnice ale ermetismului său. Cuvântul capătă valori noi, creatoare de coduri poetice noi, altele decât cel obișnuit: „cu un joc subtil de alternare a cuvintelor, și temându-se parcă să nu atribuie cuvintelor semnificațiile lor familiare, Mallarmé confirmă canoanele declarate ale poeticii sale; fără a deconcretiza în mod necesar lucrurile pe care le definesc aceste cuvinte (...), recurge la un excelent joc de prestidigitație: ia obișnuitele *mots de la tribu* (cuvintele tribului) (...) și, păstrându-le în aparență neschimbate, le alterează funcția" (Debenedetti, 1986: 39).

Modificarea codului poetic atât prin lipsa informației cât și prin excesul acesteia se remarcă în analiza sintaxei poetice. Aceasta este complicată de utilizarea neobișnuită a punctuației sau chiar de absența acesteia. Evitarea punctuației și nedesemnarea părților de propoziție intercalate sunt însoțite de răsturnarea topicii normale (tehnică denumită hiperbat), care inserează în semnificația unui cuvânt pe aceea a determinantului altui termen. Aceste inversiuni nejustificate din punct de vedere gramatical ambiguizează într-o măsură sporită atunci când exprimarea este eliptică.

Scanned with OKEN Scanner

Caracterul eliptic se extinde la structurile care în limbajul comun erau esențiale şi obligatorii. În acest mod, se renunță la verbele auxiliare, la elemente de relație, lipsurile putând fi recuperate la lectură. Renunțând şi la legăturile sintactice, care nu sunt necesare pe toată întinderea poemului, Mallarmé utilizează cuvinte în simplă juxtapunere, textul fiind caracterizat prin fragmentarism. Uneori, toate strofele poeziei sunt formate numai din propoziții secundare, rezultând sentimentul acut al incompletului, al suspendării sensului. Verbul este folosit în mod excepțional deseori în forme care pot fi în egală măsură şi verbe, substantive şi adjective. Depotențarea verbului este obținută şi prin utilizarea infinitivului absolut în locul formei conjugate ori prin acumularea de grupuri nominale. Substantivul este folosit nearticulat iar atunci când apare în formă articulată se caracterizează prin nedeterminare semantică, articolul hotărât coincizând cu un moment al necunoscutului cu efect nedeterminat şi misterios. Prin articulare definită, toate elementele acțiunii sunt exprimate, paradoxal, ca şi cum ar trebui să fie cunoscute de mult, deşi nu reiau nimic cunoscut. Aspectul familiar al determinantului intensifică dezorientarea, făcând ca sensul să devină şi mai abscons.

Din punct de vedere discursiv, relațiile textuale coincid deseori cu cele sintactice, diferitele secțiuni ale poemului având între ele legături insuficient definite, modalitate de creare a unui mare spațiu al ambiguității. Dat fiind faptul că textul trăieşte numai din idee şi limbaj, eliminarea totală a referentului inițial al cuvântului şi construirea unui referent ambiguu împing poezia mallarméeană spre ermetism.

Pe de altă parte, Paul Valéry abordează problema poeziei moderne dintr-o direcție eminamente filozofică şi, analizând scopurile poeziei, ajunge la concluzia gratuității artei. Puritatea artei în general şi a literaturii în particular stă în lipsa de scop, în detaşarea de orice referință şi de orice funcție de semn. Astfel, poezia devine „o activitate gratuită dar conținând infinit mai multe posibilități decât activitatea supusă randamentului şi eficacității" (Valéry, 1989: 594). Pentru a crea o poezie pură, poetul trebuie să îndeplinească unele condiții esențiale procesului elaborării: să fie pe deplin conştient de actul creator – inspirația nu mai joacă niciun rol şi dă prioritate gândirii – dar în egală măsură să se supună „hazardului invenției" (Van Tieghem, 1972: 286). Poezia devine astfel formă pură, limbaj nou, diferit de forma primitivă a limbajului: „adevărata istorie a poeziei ar trebui să fie o istorie a mijloacelor, nu una a subiectelor, a tendințelor sentimentale sau filosofice" (Ibid.: 291).

Urmându-i lui Mallarmé, Paul Valéry lucrează minuțios îmbinările sonore ale poemului supus legii tăcerii, concepută ca vid sugestiv. Plurisemantismul şi echivocul, trăsături inerente ale poeziei sale, provin din exploatarea formei, sesizabilă prin imobilitatea sintactică (obținută din lipsa verbelor la moduri predicative) sau frastică (asocieri neobişnuite unde în general unul din termeni este metaforic iar celălalt direct) (Papu, 1968: 315). Poezia pură a lui Valéry va fi continuată în literatura noastră de Ion Barbu, care va utiliza asemenea asocieri verbale diferite de tiparele limbii vorbite închegând un limbaj poetic devenit exponent al gândirii.

Punctul maxim al ermetismului literar francez sau al întregii poezii universale, după cum consideră Giacomo Debenedetti, este însă opera lui Mallarmé: „Ermetismul lui Mallarmé, cu toate că a dat, într-un anumit fel, tablele legii pentru toată poezia viitoare care se prezintă ca ermetică, nu a mai fost egalat ori depăşit de niciunul dintre descendenții mai mult sau mai puțin direcți, nici de vreun poet încifrat (*arcano*) din

Scanned with OKEN Scanner

secolul nostru, nici de urmaşul său Valéry, nici apoi de Éluard sau de St. John-Perse în Franţa, nici de Benn sau de George în Germania, nici de Eliot şi nici de atât de deosebitul şi de indescifrabilul Dylan Thomas în Anglia, nici de ermeticii spanioli şi nici de aripa extremă reprezentată de atât de astralul şi generalizantul Guillen şi nici de vreunul dintre poeţii noştri din Italia" (Debenedetti, 1986: 26–27).

1.2.2. Ermetismul italian

Curentul cultural italian numit ermetism s-a constituit ca mişcare culturală la începutul secolului al XX-lea, fiind interesat în special de literatură şi muzică. Prin termenul *ermetism*, care semnifică „perfect închis", dar şi „tainic, misterios", se numeşte un tip de poetică ce se iveşte în deceniul al doilea al secolului al XX-lea şi se dezvoltă în anii cuprinşi între cele două războaie mondiale. Denumirea este utilizată, uneori impropriu, pentru a desemna un anumit tip de lirică sau chiar de critică italiană de o accesibilitate redusă pentru cititor.

Definiţia devine curentă în 1936 când apare un studiu celebru al criticului Francesco Flora, intitulat *La poesia ermetica,* studiu care subliniază dependenţa de modelele franceze (mai ales Mallarmé şi Valéry), ajungând la o judecată de valoare dacă nu negativă cel puţin restrictivă. Termenul este preluat de la „cărţile hermetice", acele texte filozofice şi religioase atribuite lui Hermes Trismegistos. Din cauza dificilei lor descifrări determinate de semnificaţia ezoterică şi sapienţială, adjectivul *ermetic* şi substantivul *ermetism* au ajuns să desemneze ceva *obscur, care se sustrage înţelegerii comune,* subliniind tocmai imposibilitatea cititorului de a înţelege, când acesta nu are „cheia" pentru a pătrunde în semnificaţiile ascunse.

Perioada dintre cele două războaie mondiale, după experienţa avangardei, marchează în întreaga Europă un proces când brusc, când progresiv de „întoarcere la ordine". După experienţele extreme ale avangardei se simte nevoia conectării directe la experienţa decadentistă şi simbolistă europeană ale cărei raţiuni ideale, culturale şi literare nu erau epuizate. Realitatea de după primul război mondial exercita anumite presiuni în direcţia unei întoarceri la ordine, constrângere care a condus la momente de criză şi îndoială, în care literatura a reprezentat o zonă de refugiu faţă de contextul politic al vremii. Astfel, literatura este văzută ca un spaţiu al experienţelor alternative la cele ale culturii regimului, învăluirile, simbolicele contestaţii, afirmarea suspiciunii, a incapacităţii de a trăi, descrierile dureroaselor experienţe existenţiale constituind un contraatac subtil la optimismul programatic, la triumful mass-mediei fasciste.

Poezia ermetică italiană se reclamă din Leopardi, prin atitudinea speculativă faţă de condiţia umană, şi din Mallarmé, prin mijloacele de expresie pe care le utilizează. Refuzând elocvenţa, retorismul dannunzian şi tonalitatea înaltă, aflaţi în polemică cu tradiţia şi în special cu efuziunea sentimentală a lui Pascoli, ermeticii vor îmbrăţişa ideea poeziei ca fragment, ca scurtă „iluminare".

În opinia lui Giacomo Debenedetti (1986: 21–22), ermetismul italian s-a dezvoltat în două etape: prima, situată în jurul anului 1930, este un tip de poezie pură denumită peiorativ „*ermetică*" de adversarii ei care doreau să accentueze dificultăţile şi inaccesibilitatea ei, în vreme ce a doua etapă, „*oficială*", plasată în jurul anului 1938,

Scanned with OKEN Scanner

denumeşte un tip de poetică proprie, cu modalităţi şi finalităţi proprii. Pornind de la celebrul studiu al lui Francesco Flora, critica literară a atribuit termenul de ermetism întregii dezvoltări a liricii italiene de la Ungaretti şi Montale până la un grup de poeţi din Florenţa, care activau pe lângă unele reviste literare ale vremii[3]: Contini, Gatto, Luzi, Parronchi, Traverso. Unii critici consideră că acest termen trebuie să se refere exclusiv la grupul florentin şi, eventual, la un alt grup din Milano având drept lider pe Sereni. Ca un numitor comun al tuturor teoriilor, figurile centrale ale ermetismului italian vor rămâne Montale, Ungaretti, Saba, cu Quasimodo încheindu-se primul ciclu al curentului. Ermeticii din a doua generaţie, distingându-se de primii – consideraţi capi de şcoală –, se remarcă prin renunţarea la ambiţiile metafizice şi gnoseologice şi printr-o lejeritate a poeziei.

Tema centrală a acestei poezii este sentimentul singurătăţii decepţionante a omului modern care şi-a pierdut orice legătură cu valorile străvechi, trăind într-o lume neînţeleasă. Există însă şi teme secundare acesteia, în aceeaşi tonalitate deziluzionantă: incomunicabilitatea, frustrarea, înstrăinarea, căutarea sensului existenţei prin investigaţia interioară a propriei existenţe, lipsa de optimism a vieţii înseşi definită prin „le mal de vivre". Poetul modern nu mai are mituri şi certitudini, nu mai are în ce să creadă şi, ca urmare, va porni în căutarea cuvântului nimerit, dur, tăios, care să-i descrie cât mai bine starea sufletească: „poetul este personajul ermetic şi de acum înainte una dintre definiţiile cele mai liniştite, mai general acceptate ale personajului ermetic este aceea de personaj înstrăinat" (Ibid.: 76). De aceea, poetul respinge formele tradiţionale ale limbajului, refuzând sentimentele convenţionale şi acceptând doar să exprime acele sentimente care îi descriu cel mai bine starea sufletească. Calitatea necesară este deci sinceritatea, care îi impune poetului sarcina dificilă de a transmite vibraţiile cele mai secrete ale sufletului, misterul subconştientului, tulburările conştiinţei. În viziunea ermeticilor italieni, poezia nu trebuie să ne descrie, să ne reprezinte, ci trebuie să evoce, deziderat venit pe filiera mallarméeanului *Suggérer, voilà le rêve!* (A sugera, acesta-i visul!). Nu contează prea mult imediata înţelegere a mesajului cât valoarea experienţei actului poetic. Acesta va îndeplini funcţia comunicativă în măsura în care are capacitatea de a trimite la o experienţă analoagă cititorului. În acest scop, această poezie pune la punct un nou limbaj, încărcat de semnificaţii aluzive şi valori simbolice, dincolo de semnificaţia sa lexicală primară. Cuvântul se impune în primul rând prin valoarea sa fonetică, nu în sensul unei muzicalităţi formale sau onomatopeice, ci în sensul unei armonii în care se descifrează senzaţii diverse. Investigarea muzicalităţii şi sonorităţii este reprezentată de tehnica asonanţei şi a ritmurilor metrice.

Noul limbaj, nud şi esenţial, eliberat de orice ornament oratoric sau retoric, animat doar de scopul de a reda interioritatea şi sentimentul, se caracterizează prin concentrare lingvistică şi ambiguitate. Poezia construieşte un limbaj obscur şi dificil, bogat în metafore de o dificilă comprehensiune şi în jocuri libere de imagini. Sunt preferaţi termenii abstracţi, de origine livrescă, iar din punct de vedere metric se recuperează metrii cei mai nobili ai tradiţiei (endecasilabul, forma fixă a sonetului). Textele ermetice închideau multe semnificaţii în puţine cuvinte cu o intensă încărcătură aluzivă, analogică şi simbolică. Astfel, în câteva cuvinte, uneori chiar printr-un singur cuvânt, poeţii vor reuşi să transmită o gamă întreagă de senzaţii şi sentimente. Ambiguitatea intenţionată se obţine şi din abolirea articolelor, din alegerea construcţiilor

Scanned with OKEN Scanner

intenționat nedeterminate, din slăbirea legăturilor sintactice. Îndepărtarea de sintaxa tradițională se observă și din folosirea hiperbatului, a schimbării ordinii obișnuite a cuvintelor, aceste exerciții sintactice conducând la mai multe interpretări ale aceleiași fraze (plurisemantism). Renunțarea totală sau parțială la punctuație este însoțită uneori (la Ungaretti) de spații albe incluse în poeme ca parte componentă cu drepturi depline, având rolul de a frapa cititorul și, paradoxal, de a îmbogăți poemul cu semnificații.

Domeniu al excesivelor complicații filologice și al refuzului limbajului comunicant, poezia ermetică italiană se remarcă prin tehnici poetice de concentrare și de distilare a sentimentelor și gândurilor în cuvinte. Deși sursa poeticii ermetice se regăsește în poezia pură care teoretiza autonomia poeziei în raport cu funcțiile practice sau morale, parcursul acestei lirici este destul de eterogen și diferit de la etapă la etapă și de la poet la poet. Pentru unii poate fi un crez poetic, pentru alții doar o conformare la tendințele vremii: „la unii lirici, hermetismul lasă impresia că opera lor se termină cu «trântirea unei uși», după cum observa Gaëtan Picon. Dar acolo unde nu e decât o manifestare la modă înfloreşte o şarlatanie ce poate înşirui orice vrea, – căci va fi oricum admirată (...). Consecința unui hermetism ajuns la modă e perplexitatea criticii" (Friedrich, 1969: 192). Rămâne de văzut cât este şarlatanie și cât purificare estetică în poezia românească ermetică.

1.3. Poezia ermetică în viziunea criticii şi teoriei literare

Definiția de dicționar a *ermetismului* ca " tendință în literatură, mai ales în poezie, de a folosi, uneori cu ostentație, un limbaj obscur, dificil, criptic " (DEX, s.v.) reuşeşte să atingă deopotrivă două obiective paradoxale, indezirabile unei analize amănunțite a tehnicii ca atare: de a lămuri conceptul general de *ermetism* dar și de a aduce noi semne de întrebare asupra termenilor caracterizării semice. Un limbaj [+obscur] nu este în mod obligatoriu și unul [+dificil] ori, cu atât mai mult, [+criptic]. Putem vorbi chiar de noțiuni complet diferite, care oferă limbajului forme de manifestare numite de critica literară, mai mult sau mai puțin arbitrar, **ermetism**, **poezie pură**, **suprarealism**, **avangardism** ori **futurism**.

Folosite pentru a desemna noțiuni echivalente sau opuse, determinările de "obscur" sau "dificil" nu fac decât să demonstreze neclara perspectivă din care este analizat ermetismul. Benedetto Croce (1972: 259) face distincția dintre "obscur" și "dificil", considerând doar primul termen ca atribut al ermetismului, spre deosebire de cel de-al doilea, efect al unei lecturi neavizate. Formula dificilă presupune un acces gradat în straturile operei în funcție de formația cititorului: „Evident, trebuie făcută deosebirea între „obscur" – fie el artificial, (...) adică într-un fel sau altul şarlatanesc, fie natural, ca efect al unei gândiri sau al unei imaginări confuze – și „dificil", a cărui obscuritate se află nu în operă, ci în cititor, care nu face efortul necesar să o înțeleagă."

Confuziile terminologice sau lipsa unor criterii adecvate evoluției ermetismului au condus la teoretizări în care, pe baza unor modele consacrate, s-au preluat atribute considerate autosuficiente. Vorbind despre Góngora, Mallarmé, Valéry, Rimbaud, Ion Barbu, criticii au circumscris poezia pură ermetismului ori le-au departajat net,

Scanned with OKEN Scanner

demonstrând că granița dintre cele două este labilă și înșelătoare. Dacă punctul de plecare al poeziei ermetice presupunea o inițiere, un cod, o colaborare între scriitor și cititor, s-a convenit că poezia modernă preschimbă încifrarea voită, intenționată, stilul ermetismului într-un "stil anormal" (Friederich, 1969: 10) care concentrează întreaga atenție asupra lui. Hermetismul dogmatic presupunea un limbaj alchimic, unde ocultarea juca un rol la fel de important ca și descifrarea, spre deosebire de poezia modernă unde tradițiile ezoterice devin tehnică literară, artificiu prin care accesul la mesajul poetic este limitat sau chiar interzis.

Dificultatea unei teoretizări a fenomenului provine în primul rând de la incerta delimitare a spațiului de acțiune a ermetismului precum și de la lipsa unor repere ale unei ideologii solide, necesitatea încadrării conceptului într-o categorie: curent literar, tehnică poetică, efect al lecturii etc., impunându-se ca o condiție esențială. Având o origine ce se referă la științele oculte, ermetismul „reprezintă o calificare (s.n.) a ceea ce implică un înțeles ascuns, în măsură să fie revelat numai prin inițiere" (DTL: 154). Pentru a desprinde trăsăturile de bază ale discursului ermetic considerăm importantă o analiză a diferitelor opinii legate de ermetism, opinii pe cât de numeroase, pe atât de divergente.

1.3.1. Deși obscuritatea nu este doar un atribut al ermetismului ci al întregii poezii moderne, **Hugo Friederich** (1969) analizează fenomenul ca atare fără a specifica concret deosebirile sau asemănările dintre tipurile lirice ale secolului al XX-lea. Recunoscând ca punct de plecare pentru poezia modernă lirica mallarméană, teoreticianul trasează coordonatele liricii aflate la interacțiunea ininteligibilității cu fascinația și, citându-l pe T.S.Eliot, deosebește comunicarea de înțeles: „Poezia se poate comunica și înainte de a fi înțeleasă" (Ibid.: 10). Ca urmare, obscurizarea sensului, tip special de semnificare, este un principiu al poeziei moderne în general. Crezul lui Baudelaire conform căruia „este o anumită glorie în a nu fi înțeles" situează lirismul în zona semnificației atipice bazate pe formă. În acest context, ermetismul concentrează o sumă de caracteristici care nu îl diferențiază net pe fundalul poeziei secolului, ci îl înfățișează ca pe o latură a modernismului: „Cu vreo trei decenii în urmă a apărut în Italia o denumire pentru poezia obscură: hermetism. Folosită la început depreciativ, în sensul ocultului confuz, a căpătat curând un sens aprobativ. Are deci, ca și cele mai multe denumiri literare de grup, o etimologie ascendentă. Printre liricii lor hermetici, italienii îi consideră drept cei mai importanți pe Ungaretti, Quasimodo și Montale (...). E o convenție a criticii; s-ar putea lua în considerație și mulți alții. Dar faptul însuși e interesant pentru că „hermetism" a putut deveni o noțiune fermă a criticii, care în felul acesta *a acceptat o trăsătură caracteristică a poeziei moderne* (s.n.)." (Ibid.: 190)

Sursă de inspirație pentru poezia ermetică, Mallarmé constituie obiectul studiului amintit, lirica lui reprezentând saltul expresiei poetice de la suveranitatea semnificației la un limbaj care „nu mai e decât exprimare a sa însuși"(Ibid.: 126). Iar „operarea cu forțele impulsionare ale limbajului" (Ibid.: 98) îndepărtează iremediabil poezia de concret și univoc; cuvântul își pierde greutatea semnificației participând la o structură sintactică comprimată, sursă de polisemie ca și conținutul. Prin urmare, închiderea mesajului, ermetizarea conținutului, conduce de fapt la o deschidere a sistemului de semnificații, la o polivalență a semnificațiilor. Deși poemul poate lua

Scanned with OKEN Scanner

forma rigidă a sonetului şi împrumută motive tradiţionale (evantaiul, viola, mandora), prin sintaxa contorsionată, susţinută de inversiuni nejustificate din punct de vedere gramatical şi de răsturnarea topicii normale, prin fragmentar, prin utilizarea cuvintelor rare şi a mijloacelor morfologice neobişnuite (predominanţa verbelor la infinitiv, suspendarea diferenţei dintre singular şi plural, utilizarea articolelor nehotărâte cu caracter inedit) cât şi prin inserarea în semnificaţia unui cuvânt pe aceea a altuia din apropierea lui (*livres – délivres*, deci „ a elibera de cărţi ") lirica „anulează lucrurile pentru a le sublima ca entităţi absolute care, nemaiavând nimic comun cu lumea empirică, au o existenţa cu atât mai definitivă în limbaj" (Ibid.: 104).

Referindu-se la ermetism, Friedrich îl asociază noţiunii de *obscuritate* şi îl atribuie poeziei italiene din perioada interbelică. Recunoscându-i proveniența mallarméeană, teoreticianul îşi limitează demonstraţia la poezia lui Ungaretti, numind printre trăsăturile inerente ale „obscurităţii" lui funcţia de nedeterminare a determinanţilor, juxtapunerea incoerentă a expresiilor, grupurile lexicale „anormale" (Ibid.: 191), „mişcările (...) abstracte, autotelice şi saturate de misterul evenimentului neinterpretabil în care ele se proiectează" (Ibid.: 192).

„Magie a limbajului", obscuritate, „nihilism gnoseologic radical", „serbare a intelectului" – sunt doar câteva noţiuni atribuite deopotrivă ermetismului cât şi poeziei moderne. Acest lucru ne determină să tragem concluzia că Hugo Friedrich consideră ermetismul (în varianta hermetism) ca pe o trăsătură a poeziei moderne în genere, fără a face distincţii clare între acesta şi alte tendinţe ale poeziei.

1.3.2. Referindu-se la poezia lui Ion Barbu, **Eugen Lovinescu** (1973: 648–650) remarcă înrudirea ermetismului cu noile curente franceze şi, în special, cu suprarealismul. Acest lucru îi permite criticului să caracterizeze poezia ermetică în termenii onirismului, ai personalizării excesive a poeziei, ceea ce duce la ruperea conexiunilor dintre poet şi cititor: „d. Ion Barbu a ancorat la formula unei poezii ermetice, de viziuni interioare, de prelungire a visului în realitate, a unei poezii «onirice» deci, în care coeficientul personal joacă un rol principal (...); între poet şi cititor se rup, astfel, multe din treptele ce ar trebui să-i unească"(Ibid.: 648). Lirica ermetică aparent arbitrară are legile ei proprii, o motivaţie internă, totul rămânând „într-un ermetism voit şi cu atât mai admirat cu cât e mai neînţeles"(Ibid.: 649). Această obscurizare intenţionată este obţinută prin suprimarea emoţiei de „acidul corosiv al expresiei" (Id.) şi prin refularea lirismului. Căile de a ajunge la rezultatul dorit sunt multiple, „fie prin abstracţia fondului, fie prin simple mijloace de expresie reţinută, discretă sau, de-a dreptul voluntar, torturată, eliptică, cu asociaţii de idei strict personale, ce transformă poezia într-un joc de cuvinte încrucişate" (Lovinescu, 1975: 159). Criticul consideră că poezia ermetică barbiană este intelectuală, fiind centrată pe expresia indirectă şi simbolică.

1.3.3. În *Curs de poezie* (1968) **G. Călinescu** face deosebirea categorică între o poezie dificilă şi poezia ermetică, considerând că dificultatea, întâlnită la dadaişti, futurişti ori suprarealisti, provine din trucuri gramaticale sau absenţa oricărui sens: "Poeţii simulează absconsitatea printr-o gramatică solitară, deşi compunerile lor se

Scanned with OKEN Scanner

bazează pe o gândire limpidă, exprimabilă în fraze nu numai inteligibile ci de-a dreptul discursive" (Ibid.: 44). Spre deosebire de futurism, care cultivă intenționat dificultatea, constituind un „ermetism fals", o „mistificațiune" (Ibid.: 26), ermetismul „veritabil" are un fond care nu e perceptibil. Conform atitudinii sale estetice, ermetismul s-ar apropia mai mult de simbolism, prin cultivarea simbolurilor ermetice (oul, șarpele, crucea, arborele, sămânța) care se adresează intelectului, sau de onirism, prin absurdul deseori fără orientare și sens (cale spre un alt tip de simbolism, irațional, pur onomatopeic). Și suprarealismul este judecat în favoarea ermetismului, dicteul automat profesat de suprarealiști fiind considerat fără sens și, pe alocuri, chiar ilar[4]: „ocultismul se bizuie pe claritatea globală. Când el nu există impresia e comică" (Ibid.: 33).

Poezia devine cufundare în subconștient, în vis, viziune enigmatică ce are nevoie de inițiere: „o poezie nu e făcută să fie înțeleasă de toată lumea. Ea cere o inițiere, o complicare sufletească, un sentiment al liturghiei" (Ibid.: 27). Fără a însemna lipsă de conținut – „sterilizarea duce în mod fatal la absurditate" (Ibid.: 44) – poezia ermetică se deosebește de poezia dificilă prin intelectualizare. Nefiind o poezie de idei, lirica ermetică impune o cunoaștere pe alte căi decât inteligibilitatea, mai precis revelația, intuiția, inițierea. Calea de a pătrunde sensurile acestei poezii este identificarea cu aceasta, cu ordinea de realități spirituale pe care le exprimă: „ca să pătrunzi macrocosmul trebuie să fii asemenea lui, ceea ce presupune o vocație ermetică, o lungă disciplină" (Ibid.: 50).

Prin urmare, Călinescu înțelege prin ermetism poezia care, utilizând un cod, o sumă de simboluri, o ordine proprie, se adresează unor inițiați, mesajul fiind univoc pentru aceștia: „ori de câte ori un poet vorbește cu aceleași cuvinte despre două ordine de lucruri deodată, dar amândouă în cuprinsul ideii de Spirit, fiind confuz pentru cine caută la el adevăruri din lumea percepției, dar fiind clar pentru inițiații cu conștiința totală, putem vorbi de ermetism" (Ibid.: 51).

Pe de altă parte, criticul detașează ermetismul de poezia discursivă, în fața căreia "interesul piere numaidecât după receptarea ei. Fraza ermetică însă tulbură intelectul și-i dă sentimentul că fondul lucrurilor este mereu încețoșat " (Ibid.: 47). Perceperea semnificațiilor ascunse nu se face deci prin clarificarea discursivă a fiecărei propoziții ci prin identificarea modului de gândire al poetului. Dificultatea esențială a ermetismului, pe care lectura trebuie să o clarifice este cea a simbolurilor, asimilate azi de ceea ce numim prin polisemie și ambiguitate (Teodorescu, 1978: 16).

1.3.4. Demonstrând lipsa de consens în privința terminologiei critice, **Ov.S. Crohmălniceanu** (1974 II: 441) diferențiază scrierile ermetice de "poezia pură" accentuând realizarea lor în și prin limbaj. Limbajul poeziei pure se îndepărtează de conceptul consacrat de comunicare și, personalizându-și metodele, condamnă poezia la solitudine. Însă, pentru a exista, chiar și cel mai obscur text poetic trebuie să aibă forță sugestivă. Totuși, paradoxal, o „maximă polisemie" (Ibid.: 443), o deschidere generoasă spre mai multe semnificații este identificată de critic ca fiind expresia „impurității" textului: „avem de a face cu un text «impur», dacă el îngăduie interpretări la care autorul lui nici măcar nu s-a gândit"(Ibid.: 444).

În viziunea acestuia, ermetismul numește strict poezia cu caracter criptic, dificil, codificat, bazată pe o simbolistică secretă: „scrierile ermetice urmăreau să comunice

Scanned with OKEN Scanner

anumite lucruri sub o formă «criptică», dificilă, cu scopul de a permite accesul la cunoaşterea lor numai spiritelor care sunt vrednice să afle marile taine şi o dovedesc, biruind obstacolele textului, simbolistica lui secretă" (Ibid.: 454). Dar poezia pură nu mai presupune o învăţătură anume bine păstrată, ci o multitudine de semnificaţii, un plurisemantism, faţă de care un rol important (pentru degajarea semnificaţiei globale) îl joacă cititorul-participant. Multitudinea de semnificaţii posibile ale textului confirmă deschiderea poeziei care este identificată cu obscuritatea: „obscuritatea textului are la origine polisemia limbajului «derealizat» şi utilizat exclusiv ca material al operei combinatorii poetice" (Id.). Criticul însă admite faptul că o delimitare netă între poezia pură şi ermetism e dificil de trasat, cele două concepte având modalităţi comune de manifestare. Referindu-se la poezia lui Ion Barbu, Crohmălniceanu consideră că are de a face cu versuri deopotrivă „pure" şi ermetice: „evoluţia lirismului barbian către formula «poeziei pure» are loc prin intermediul «hermetismului»" (Ibid.: 455). Potrivit criticului, doar volumul *Joc secund* aparţine poeziei pure, restul reprezentând o lirică ermetică cu grade diferite de obscuritate.

1.3.5. Şerban Cioculescu (1972) are o atitudine mai categorică în ceea ce priveşte poezia ermetică românească, considerând că literatura noastră „rămâne sub semnul individualismului, esenţial romantic" (Ibid.: 52). De asemenea, îi neagă ermetismului statutul de doctrină poetică, plasându-l în zona non-valorii: „Ermetismul nu este şi nu poate fi o doctrină poetică. El nu este o aservire a poeziei, formulat în arte poetice. Nu este niciun criteriu de valoare" (Id.). Criticul identifică în cadrul curentului dadaism un ermetism formal, lipsit de substanţă lirică, „o stare a umbrei şi a penumbrei sufleteşti". Ermetismul autentic este, în viziunea sa, mai mult decât o simplă codificare formală a poeziei, ci o conlucrare între formă şi conţinut: „Ermetismul îndreptăţit implică însă o adaptare a expresiei la conţinut. Rostul său nu e de a întuneca, prin artificiu verbal, ceea ce este clar, ci de a păstra zonei obscure a conştiinţei caracterul ei nebulos". Astfel, dacă este vorba despre un simplu exerciţiu de intelectualizare a expresiei, nu avem de a face cu un ermetism veritabil. Un astfel de caz este considerat a fi poezia lui Ion Barbu, ermetismul său obţinându-se prin procedeul algebric al substituţiei. Concluzia la care ajunge Cioculescu este că poetul-matematician creează nu un ermetism de substanţă ci doar unul de procedeu: „Cuvântul obscur la d. Ion Barbu este necunoscuta prin care se substituie sensului clar misterul" (Ibid.: 53). Înţelegând ermetismul ca pe o *tehnică* ce înlocuieşte figuraţia simbolică, criticul îşi arată dezaprobarea vehementă în ceea ce priveşte proza barbiană emblematică *Veghea lui Roderick Usher*, pe care o judecă prin prisma comunicabilităţii: „Limbajul criptografic reuşeşte de rândul acesta să se facă incomunicabil, fără să sugereze nimic" (Id.). Putem să justificăm atitudinea atât de tranşantă a criticului şi prin simpatia declarată faţă de poezia argheziană, centrată pe cuvântul super-saturat de semnificat, poezie plasată de însuşi Barbu în opoziţie cu poezia pură.

1.3.6. În *Arte poetice ale secolului XX* (1976: 57–96), **Nicolae Balotă** face cea mai exactă descriere a ermetismului, aşa cum consideră criticul Mandics György (Mandics,

Scanned with OKEN Scanner

1984: 253). Se pleacă de la premisele poeziei moderne văzută ca „act de limbaj", ca un „limbaj pur" pus în mişcare de „demonul lăuntric" – tăcerea. Obsesia purităţii în poezia modernă, de la Rimbaud, apoi Mallarmé şi Valéry, se identifică cu obscuritatea intenţionată, expresie a unei „vaste crize a semnului" (Balotă, 1976: 91). Situându-se în opoziţie cu poeţii enigmatici (Góngora, Poe sau „groteştii secolului al XVII-lea"), reprezentanţi ai unei etape vechi raţionalist-iluministe a hermetismului, perioada modernă scoate din sfera sa de preocupări raţiunea. Ion Barbu însă nu pune între paranteze raţiunea ci teoretizează „o iluminare a ei prin luminile unei contemplaţii atotcuprinzătoare" (Ibid.: 92).

„Voinţa de obscuritate" a poeziei moderne devine criteriu pentru distingerea „direcţiilor" pe care lirica le urmează, delimitarea celor trei tipuri de poezie nefiind totuşi absolut tranşantă, după cum ne avertizează Nicolae Balotă. Acesta surprinde o defalcare a liricii moderne tributare obscurităţii în trei categorii: „poezia anti – poesis-ului", „poezia hermetică" şi „poezia hermeneutică" (Ibid.: 93–94). Poezia ermetică, denumită hermetică[5], este minuţios descrisă, opoziţia cu celelalte două tipuri fiind netă şi concludentă, atunci când trebuie identificat cu precizie fenomenul. Pentru a înţelege cât mai bine distincţiile pe care criticul le face asupra poeziei moderne, distincţie care în demonstraţia noastră lingvistică nu va mai fi operantă[6], considerăm că este utilă o schemă comparativă a celor trei seturi de trăsături:

Poezia anti-poesisului	Poezia hermetică	Poezia hermeneutică
„procedează prin eliminarea datelor imediate ale conştiinţei"	„procedează prin încifrarea datelor imediate ale conştiinţei"	„procedează prin descifrarea datelor imediate ale conştiinţei"
„e antiraţională, discursul poetic fiind ireductibil la raţiune"	„e araţională, deşi discursul poetic e reductibil la raţiune (dar numai prin depoetizarea sa)"	„indică o propensiune spre raţional, discursul poetic fiind o revelare (o apocalipsă) a unei psihologii abisale"
„e împotriva ordinei (afectelor, cuvântului, retoricii)"	„e pentru o ordine riguroasă, chiar conformistă (a afectelor, cuvântului, retoricii)"	„creează o ordine nouă, nonconformistă (a afectelor, cuvântului, retoricii)"
„e supusă atracţiei neantului, preferă haosul, realului dat"	„e supusă atracţiei absolutului sau unei transcendenţe abstracte"	„e supusă atracţiei organicului, priveşte realul sub specia cosmo-goniei sau antropogo-niei"
„poeticul se constituie ca limbaj autonom sau ca nou limbaj"	„poeticul se constituie ca limbaj absolut, ca împlinire a limba-jului"	„poeticul se constituie ca limbă – cheie, instrument de explorare"
„oferă pseudomistere laice ori parodia misterelor desacralizate"	„se oferă ca mister total, actul poetic fiind asimilabil unui act magic, unei hierofanii"	„tinde spre revelarea misterului, misterele propuse fiind prezente ca *revelanda* (de revelat) nu ca *revelata*"
„tinde spre suprimarea eului, înlocuirea lui cu eul artificial"	„tinde spre un imperialism al eului absolut şi, în subsidiar, spre un narcisism poetic"	„dincolo de psihologic ea caută să sesizeze eul ontologic"
„propensiune spre anarhic, spre nihilism"; „e poezie ca revoltă (înainte de toate împotriva poeziei)"	„predilecţii pentru matemati-zare sau spre o abstractizare a realului"	„nu e o poezie dogmetică, nici nihilistă, ci exploratoare, descope-ritoare"; „e poezie a creaţiei (şi înainte de toate a creaţiei poetice)"

Scanned with OKEN Scanner

„refuză deopotrivă ezoteria şi exoteria"	„misterul poetic pretinde o iniţiere, poezia fiind ezoterică"	„fie exoterică, fie ezoterică, ea oferă posibilitatea unei soteriologii poetice, poezia propunându-se adeseori ca o doctrină mântuitoare"
Reprezentanţi: Rimbaud, suprarealiştii, Urmuz, Michaux	Reprezentanţi: Mallarmé, Valéry, Barbu	Reprezentanţi: Hölderlin, Rilke, Blaga

Delimitarea, categorică din punct de vedere teoretic, devine relativă atunci când este aplicată la poezia modernă: „Socotim, cum am mai spus, întreg fenomenul poetic modern drept o *nouă gnoză,* în care e firesc ca hermetismele, viziunile cosmogonice, încercările de desacralizare sau resacralizare, de creaţie mitopoetică etc. să coexiste, să fie prezente în toate «direcţiile» pe care le-am stabilit prin trihotomia de mai sus" (Ibid.: 94).

1.3.7. În deschiderea studiului consacrat poeziei lui Ion Barbu, **Dorin Teodorescu** (1978) trasează coordonatele ermetismului, delimitând de această dată cele două denumiri – *hermetism / ermetism* – după criteriul vechimii: „Chiar dacă dăm hermetismului un sens foarte cuprinzător el nu înglobează şi poeme moderne încât, în raport cu el, ermetismul are un înţeles analogic, fiind aproape o metaforă. De aceea am păstrat intenţionat diferenţa grafică hermetism / ermetism. Ea marchează o distanţă în timp, o filiaţie ce se dezvăluie în însăşi etimologia cuvântului nou" (Ibid.: 7).

După un istoric pe care autorul îl face cu privire la teoriile critice care vizează ermetismul[7], se analizează detaliat efectele hermetismului în planul poeziei moderne, lirica barbiană constituind exemplul cel mai potrivit identificării trăsăturilor la nivel tematic ori lingvistic. Considerând că poezia modernă ermetică este un substitut, o continuare a vechilor doctrine hermetice[8], Dorin Teodorescu defineşte trăsăturile ermetismului poetic: „Limbajul poetic al ermeticilor se constituie ca o modalitate iniţiatică a culturii, iar opera, în măsura în care îşi pierde funcţia de a exprima fie şi sugestiv pe autori şi tinde spre o construcţie simbolică pură, impersonală, îşi asumă parcă misiunea eroică a lui «opus magnum» al alchimiştilor, de transsubstanţiere a naturii, prin distilarea unui element subtil, imaterial şi totodată de transpunere a conştiinţei individuale în forme supraumane" (Ibid.: 35).

Caracterizat prin pasiunea sintezei, artificiul extrem, complicaţie, dar şi apelul la „jeux d'esprit", la o sintaxă insolită şi la simboluri hermetice, ermetismul poetic este reprezentat în literatura română prin dificultatea şi spiritualizarea liricii. Scopul este acela de a forma spiritual cititorul, această „modelare" luând aspectul iniţierii. Criticul mai urmăreşte şi concordanţele dintre ermetismul barbian şi doctrinele hermetice, vizibile în *emblemele pure* (soarele, mărgeanul, Fecioara Mitică, hermafroditul), în *simboluri* (oul alchimic, melcul, luna „pontifică", inelul, spirala, soba – varianta athanorului alchimiştilor, treptele desăvârşirii în număr de trei, simbolul *lapis* în varianta figurilor geometrice, a materiilor pure, a formelor fascinante) sau *reprezentări heraldice* (ţinuturi şi cetăţi simbol care implică ideea de închidere: *Islande caste, Şvabii verzi, Galaadul, Îsarlâkul, Moscova de cer şi furci*).

Scanned with OKEN Scanner

Din punctul de vedere al artei combinatorii, se semnalează arbitrarul voit, prin intermediul căruia ermetismul devine „opacitate accentuată sau totală a discursului provocată de sintagme care şi-au pierdut funcţia comunicării" (Ibid.: 130). Totuşi, ermetismul nu se reduce doar la acest aspect, fenomenul atingând şi alte nivele, de la cel fonetic la sintaxa caracterizată prin suprimarea elementelor discursive. „Barajul ermetic" (Ibid.: 111) este dublu, pe de o parte în relaţia cu cititorul descurajat sau chiar evitat (în cazul în care nu este avizat), iar, pe de altă parte, în chiar fondul vizionar al poeziei. „Dificultatea", misteriosul, ambiguitatea se justifică aşadar „şi din veşnica nevoie de imprecizie şi de enigmă a poeziei" (Id.).

1.3.8. Discuţiile despre ermetism sau hermetism, obscuritate, ambiguitate sau poezie pură nu au condus decât la construirea unor teorii cu caracter particular în care determinarea de „canonic" este opusă „filologicului", iar univocul plurivocităţii. Deşi consideră ermetismul o învăţătură impersonală univocă, oferită cititorului într-o formă criptică, spre deosebire de poezia obscură caracterizată prin plurivocitatea mesajului, prin polisemia limbajului, **Marin Mincu** admite coexistenţa celor două tipuri de poezie în lirica lui Ion Barbu, poet ce împleteşte inspiraţia criptică a geometriei cu forţa incantatorie şi polisemia poeziei pure, demonstrând „efortul modern de a face prezente şi parcă sensibile (prin cuvânt) legile unei armonii care îşi are obârşia într-o lume situată prin tradiţie dincolo de realitate ori deasupra ei şi în afara timpului" (Mincu, 1981: 89). Prin conţinutul de idei, lirismul barbian e univoc însă expresia atât de concentrată poate fi considerată obscură, deci închisă. Însuşi poetul contribuie la sporirea neclarităţii terminologice şi teoretice prin mărturisirea într-o scrisoare datată 16 iulie 1959 (Foarţă, 1980: 12), privind ermetismul său, care ar fi „canonic", spre deosebire de ermetismul filologic al lui Mallarmé. Cu toate că a fi „canonic" înseamnă a aduce expresia „la o formă canonică, cu cât mai puţini termeni parazitari, în sensul reducerii ecuaţiei elipsei la forma canonică"(Ibid.: 13), ermetismul barbian nu se limitează la atât, ci presupune şi o implicaţie „filologică", cu precădere sintactică. În plus, atacând şi problema polivalenţei şi unicităţii semantice, Barbu răstoarnă din nou orice clasificare sau judecată de valoare prin cuvintele-sinteză a „Operei deschise": „Dacă o poezie admite o explicaţie, raţional admite atunci o infinitate". Înţelegem prin asta că, deşi are simboluri proprii, structuri matematice sau comportă o maximă purificare a limbajului, poezia sa nu se comportă totuşi ca un cifru. Extinzând, am putea afirma că nicio altă poezie de mai mică sau mai mare valoare, nu se comportă doar ca un cifru. Importanţa ar fi în acest caz cu mult diminuată iar interpretarea cu mult prea tranşantă pentru a fi acceptabilă. Obscuritatea sau ermetismul modern nu mai ţine de conjunctură, de folosirea unui cod dobândit doar de o elită a cititorilor. Există în acest tip de poezie o obscuritate graduală a esenţei, a conţinutului manifestat în cuvinte.

Tot Marin Mincu, într-o lucrare dedicată operei literare a lui Ion Barbu, face categoric şi irevocabil deosebirea dintre *hermetism* şi *obscuritate* pe terenul literaturii (1990: 101–105). Specificând faptul că termenul *hermetism* – şi nu *ermetism* – este evitat de poezia modernă, cu câteva excepţii (poezia italiană), autorul analizează relaţia hermetism – obscuritate din punctul de vedere al deschiderii operei (Eco, 1969). Se consideră astfel că primul concept are o sferă ontologică strictă şi valoare aproape

Scanned with OKEN Scanner

univocă, față de cel de-al doilea, care refuză fixarea ontologică, fiind caracterizat prin „deschidere infinită" (Ibid.: 101). Hermetismul capătă, așadar, în viziunea lui Mincu o semnificare simbolică, o viziune aparte, criptică a unei realități: „Din punct de vedere strict «conținutistic», hermetismul tinde mai mult spre *simbolurile originare* (de aici tonul oracular, orfic), în timp ce lirica deschisă folosește în mod deliberat semne din care se pot extrage mesaje neunivoce. Hermetismul pune accent deci pe *univocitatea mesajului*, și receptivitatea publicului trebuie să fie pregătită, în consecință, pentru asemenea comunicare" (Id.).

Distincțiile *închis – deschis*, *univoc – echivoc* sunt puse în discuție pe fondul relației de colaborare dintre autorul textului și cititor. Textul hermetic se vede astfel domeniul univoc al inițierii, în vreme ce poezia deschisă, obscură, spațiul polivalenței, al plurivocității de sensuri: „hermetismul este închis în planul cunoașterii, iar obscuritatea este deschisă prin acceptarea indeterminării. Mai exact: în hermetismul poetic, mesajul autorului este fundamental (și acesta trebuie descoperit), iar în lirica modernă deschisă, polivalența mesajelor aparține invenției interpreților care înțeleg diferențiat limbajul poetic" (Ibid.: 102). Aplicată la poezia barbiană, această distincție trimite la concluzia că lirica poetului-matematician combină deopotrivă mijloace hermetice cu procedee de obscurizare: „pe de o parte, Ion Barbu este un poet hermetic în sensul fundamental, iar, pe de alta, el admite, din punct de vedere formal mai multe posibilități de abordare. (...) Descifrarea acestui hermetism real este posibilă prin efortul de instruire. *Este necesară, însă, găsirea unei căi de acces care să limpezească sensul acestui lirism.* Folosirea simultană a mai multora, fără nicio *direcție* clară, poate să-l ascundă definitiv." (Ibid.: 104–105).

1.4. Ermetism și polisemantism. Limbajul poeziei moderne între închidere și deschidere

Luând naștere sub zodia norocoasă a grijii formale, a puterii cuvântului, poezia contemporană se constituie într-o materie încă nesedimentată, înșelătoare și aparentă, așteptând să devină istorie, pentru ca meritele și calitățile să nu-i mai fie contestate. Conturul precis și evaluarea straturilor variate de lirism se izbesc de cel mai apropiat dar și cel mai important nivel al receptării: expresia poetică.

Dacă luăm ca obiectiv principal cercetarea poeziei contemporane, înțelegând prin aceasta orice manifestare lirică din a doua jumătate a secolului XX, ne vom întâlni cu o varietate de direcții, de modele, de apariții mai mult sau mai puțin meteorice, vom străbate valurile de puternic nonconformism verbal, extrăgând însă un numitor comun evident acestui cumul de „generații", acela al grijii, uneori exagerate și obsesive, pentru forma nouă, pentru inedit.

A vorbi despre ermetism în lirica noastră contemporană înseamnă a vorbi despre o adevărată ideologie, un adevărat crez artistic, însă nu întotdeauna susținut cu demonstrații demne de apreciat. Totuși, dacă setea de excentric și exilarea conținutului în formă creează „variațiuni pe aceeași temă" la mulți dintre poeții sfârșitului de secol XX, aceasta nu elimină din discuție puternica avalanșă de noutăți și experimente privind

Scanned with OKEN Scanner

manipularea limbajului. In acest mod, se reorientează poezia spre semnificantul cuvântului, spre formă. Nu se înțelege prin aceasta o prelucrare formală de tip parnasian ci o construcție sau o de-construcție a semnificației prin însăşi forma poeziei. Concepând această misiune în mod diferit, unii poeți contemporani pornesc pe un drum bătătorit şi aleg o direcție tradițională, alții preferă să croiască un drum nou, tentant dar de multe ori înşelător, hipnotizați de cameleonica inovație formală, prilej de sensuri multiple sau de un mare zero semantic.

S-au vehiculat în critica şi istoria literară românească sau universală, pornind de la autori ca Góngora, Montale, Mallarmé, Valéry sau Barbu, Stănescu ş.a., diverse concepte care pornesc din aceeaşi sursă: ermetism, obscuritate, ambiguitate (concepte discutate în capitolul precedent). Deşi pleacă de la o accepție restrânsă, termenul „ermetism" s-a folosit până azi îmbogățindu-se de sens, extinzându-se la nivelul formelor poeticului; astfel, a căpătat mai curând semnificația de „încifrare", „cod", „convenție".

Despre această tendință a literaturii nu se poate vorbi mai bine decât în legătură cu poezia din a doua jumătate a secolului XX, perioadă de înnoiri şi confruntări în care atenția se deplasează de pe conținut pe formă. Remodelarea nivelului expresiv se produce din nevoia de a depăşi orizontul tematic existent sau, dimpotrivă, dintr-un gol ideologic. Poeții reconstruiesc limbajul după un alt tip de realitate, după noțiuni şi repere noi. Starea intermediară, latentă, a cuvintelor conduce către o referențialitate redusă sau chiar inexistentă, către un vid informațional ori o pluralitate amețitoare de interpretări. Poezia promovează acum mai mult ca oricând ideea *disponibilității largi de interpretare*, idee conform căreia cititorul-interpret devine un „centru activ într-o rețea de relații inepuizabile" (Eco, 1969: 21).

Transformându-se într-un adevărat criteriu poetic în această epocă, obscuritatea se manifestă ca o stavilă sau ca un filtru spre aflarea mesajului poetic ce poate să fascineze prin polivalență sau să ne surprindă prin uscăciune şi absurd. Spre o lirică încifrată, „dificilă", accesul e limitat datorită lipsei de transparență lingvistică. Formulele simple sau cele complexe, simbolurile complicate, expresia structurată precis ori delirul verbal, toate îndreaptă atenția spre o avalanşă de sensuri sau spre nimic, pe fondul unei distanțări extreme dintre semnificat şi semnificant. Înțelegând prin ambiguitate nehotărârea în ceea ce priveşte sensul, intenția de a înțelege mai multe lucruri, William Empson (Empson, 1981) semnalează faptul că poezia îşi impune propriile ei principii, independent de deprinderile mentale ale cititorului. Această independență este rezultată din lejeritatea cu care se trece de la un tip de semnificație la alta. Plurisemantismul, văzut ca multitudine de interpretări posibile, are în poezia modernă drept consecință principală ambiguitatea. Semnificațiile virtuale pot fi distribuite în text în maniere diferite, polivalența sensurilor provenind, în opinia teoreticianului amintit mai sus, din diverse „operațiuni" la nivel semantic

Ambiguitatea sensurilor poetice „deschide" opera, îi oferă cititorului posibilitatea de a participa la instituirea unei lumi cu legi proprii: „opera rămâne inepuizabilă şi deschisă în măsura în care este «ambiguă», pentru că unui univers ordonat de legi universal recunoscute i s-a substituit un univers întemeiat pe ambiguitate, fie în sensul negativ al lipsei unor centri de orientare, fie în sensul pozitiv al unei permanente posibilități de a revizui valorile şi atitudinile" (Eco, 1969: 27). Poezia modernă reface ordinea limbajului, rupe cu legile consacrate ale tradiției lirice, iar această încălcare a

Scanned with OKEN Scanner

legilor probabilității limbii comune semnifică nu o anarhie ci un alt mod de a concepe cuvântul: „orice ruptură a organizării banale presupune un nou tip de organizare, care este dezordine în raport cu organizarea precedentă, dar este ordine în raport cu parametrii adoptați în interiorul noului discurs" (Ibid.: 111).

Într-un capitol dedicat semiozei ermetice, Umberto Eco (Eco, 1996: 372–376) discută problema interpretării ca fiind cooperare la text: „A interpreta înseamnă a reacționa la textul lumii sau la lumea unui text, producând alte texte" (Ibid.: 372). Astfel, cititorul în contact cu textul trebuie să decidă care este natura semnificației acestuia, dacă este vorba despre un semnificat fix, despre o pluralitate de semnificate posibile sau despre niciun semnificat. Textul ermetic – plasat de teoretician în termenii „derivei" – este caracterizat de „abilitatea necontrolată de a aluneca de la semnificat la semnificat, de la asemănare la asemănare, de la o conexiune la alta" (Ibid.: 373). Eco precizează în plus că ermetismul nu înseamnă închidere – văzută ca lipsă a sensului – ci deschidere spre un complex de posibilități de sens: „semioza ermetică identifică în fiecare text, cum de altfel şi în Marele Text al Lumii, plenitudinea semnificatului, şi nu absența sa" (Id.). Deriva ermetică este definită în planul „semiozei nelimitate" a lui Peirce: „se poate vorbi într-adevăr despre semioza nelimitată în legătură cu abilitatea ermetică de deplasare de la un termen la altul, sau de la un lucru la altul" (Ibid.: 374). Actul lecturii – proces al pătrunderii semnificațiilor camuflate, „plăcerea derivei" (Ibid.: 376), fascinație a provocării textuale – constă tocmai în „alunecarea de la un semn la altul, şi nu există alt scop în afara plăcerii înseşi pentru călătoria labirintică ce se realizează între semne sau între lucruri" (Id.).

Deşi diferiți chiar şi în cele mai generale trăsături ale operelor lor, poeții secolului XX manifestă o atitudine comună față de discursul poetic modelat în vederea închiderii semnificației. Astfel, lirica modernă se adresează unui alt tip de cititor decât până la ea, receptarea fiind obligată la o colaborare, la o participare activă în vederea descoperirii mesajului sau a unui posibil mesaj. Aşadar, poate mai mult decât alte texte, textul poetic modern implică ideea de lectură ca participare la construirea sensului. Cititorul este vizat în permanență de poet, făcându-se apel la competența sa de lectură: „cititorul este cel căruia textul îi este destinat şi fără de care ar rămâne o pură virtualitate, un potențial suport al sensului " (Dima, 2000: 89).

În contactul cu textul, cititorul pendulează în permanență între o supunere față de regulile jocului şi o stare de libertate. El este antrenat de lectura stabilită de reguli stricte şi o lectură liberă, în care îşi exercită puterea creatoare. Prin urmare, dacă textul este dependent într-o măsură mai mare sau mai mică de receptare, instaurarea sensului se va diferenția în funcție de practicile lectoriale, de codurile şi competențele deținute de fiecare cititor în parte. Aşadar, dacă se anticipă cu ce coduri şi competențe de lectură trebuie să întâmpine cititorul textul, se va deduce şi sensul ce trebuie să fie restaurat: „cititorul este deci în mod firesc cel ce restaurează ceea ce scriitura a instaurat, a instituit, astfel încât numai scriitura împreună cu lectura constituie de fapt textul" (Ibid.: 133).

Pornind de la hermetism, curent de tip elitist, care presupune o sumă de practici inițiatice, ermetismul propagă acest elitism tocmai în tipul de cititor pe care îl ia în calcul. Receptarea presupune, pe de o parte, înțelegerea semnificațiilor, decodarea, şi, pe de altă parte, atribuirea de sens, atunci când este vorba de o poezie care poate oscila de la o maximă închidere la o maximă deschidere. Lectura poeziei devine ori parcurgerea unui

Scanned with OKEN Scanner

limbaj abscons, al cărui cod trebuie deținut de cititor (prin competențe), un cititor-ideal în viziunea lui Umberto Eco, ori un mijloc de selecție a semnificației dintr-o multitudine de posibilități (plurisemantismul).

Totalitatea tehnicilor aplicate limbajului în scopul ascunderii, blocării parțiale sau totale a mesajului, a semnificațiilor globale, trimite de fapt la două tipuri de ermetizare, în funcție de locutorii comunicării. Prin urmare, ermetismul poate proveni dintr-o incompatibilitate a receptării față de reperele intra- și intertextuale – ERMETISM AL RECEPTĂRII – sau poate depinde strict de tehnică, de procedeu – ERMETISM AL PRODUCERII. Lectura capătă aspectul unui dublu proces: PRODUCERE – DECODARE, INSTAURARE – RESTAURARE.

1.4.1. Relațiile semnului lingvistic în discursul ermetic

De la evidentul fapt că poezia înseamnă în primul rând comunicare, ilustrarea, printr-un limbaj special, a unui univers imaginar, vom porni în descrierea efectelor de opacizare, de închidere a informației lirice în interiorul semnului sau în relațiile de interdependență dintre semne.

În ceea ce privește raporturile care se stabilesc în general în sistemul binar al semnului, cele trei valori relaționale descrise de Roland Barthes (Barthes, 1980: 120–126) ajută la caracterizarea poeziei cu mesaj camuflat. Prima și poate una din cele mai importante etape ale analizei cuvântului poetic ca semn se situează în punctul de contact dintre semnificant și semnificat, în cadrul *relației simbolice*. Fiind o legătură internă concretizată unidirecțional sau, dimpotrivă, pluridirecțional, tensiunea stabilită între forma cuvântului și conținutul său stratifică în mod diferit realitatea lingvistică în funcție de corelațiile semantice dintre componentele de sens. Dacă în poezia descriptivă această relație este uneori suficientă decodării informației, în poezia ermetică, chiar la o primă lectură, se constată un vid de informație, un surplus de formă ce devine ea însăși conținut. În *Răsfrângere în memoria soarelui,* Cezar Baltag spune *Ieri a râs un ulm. O vară întreagă / o femeie a iubit un deal,* cu nonșalanța și lejeritatea cu care ne-ar povesti o întâmplare banală. Analiza independentă și internă a verbului *a râde,* cuvânt fără prea mari dificultăți conotative, scoate la iveală faptul că termenul se găsește aici deposedat de semnificant. Nu e vorba de o banală personificare, căci apropierea subiectului vegetal de sfera umanului prin intermediul lui *a râde* nu semnalizează nicio trăsătură de sens comună. Ambiguitatea este sporită în următorul vers de celălalt verb, *a iubi,* care nu este utilizat cu sens propriu. Raporturile interne sunt caracteristice unei descrieri superficiale a sistemului frazei poetice, celelalte două – *relația paradigmatică* și cea *sintagmatică* – dovedind o arie mai întinsă de posibilități analitice.

O atitudine categorică o are Nichita Stănescu în demolarea echivalenței cuvânt – semn. Experiența complexă, elementele-simbol ale lumii (sau ale „nelumii") sale poetice – piatra, copacul, oul, frunza, osul ...– nu pot fi închise în schema reductoare a semnului.

În raportarea directă a cuvântului față de analiza paradigmatică ori sintagmatică, se observă că mesajul poetic se construiește în virtutea semnificantului selectat mai mult sau mai puțin aleatoriu dintr-un inventar de forme, contextul contribuind la realizare sensului. Dacă citim versurile: *Fereşte-te să ai dreptate / când eşti îndrăgostit / Mai bine*

Scanned with OKEN Scanner

să ai umbră, mai bine să ai rază / mai bine să ai lacrimă, / mai bine să ai orice altceva (Nichita Stănescu, OC I: 245), vom înțelege că limbajul poetic nu se realizează prin conotație, printr-un plus semantic adăugat la sensul propriu, ci prin mutații semantice, prin înlocuirea unui întreg semnificat cu altul (sau cu altele). Astfel, ar fi inutil să încercăm o relativă descriere semantică a cuvintelor *umbră, rază, lacrimă.* N-am face altceva să demonstrăm că sensul e perceput ca senzație.

Roland Barthes (Ibid.) găsește în discursul poetic un gen de „opacitate transparentă" a cuvântului care împiedică depistarea semnificatului. Această „ecranare" a semnificației aparține nu nivelului conținutului ci nivelului formei. Astfel, în structura de sens s-ar putea găsi trei nivele ale percepției semantice: a) nivelul sensului propriu-zis, unde prin cuvinte se comunică sensul lor prim, noțional, b) nivelul semnificatului unde referentul este redat simbolic, producându-se prin conotație modificări ale descrierii semice, și c) nivelul semnificantului, care obligă cititorul să-și îndrepte atenția asupra formei și nu asupra semnificației. Cuvântul ca semnificant este puternic scos în relief, el devine o entitate ce „ascunde" semnificația, distrugând sensul. S-ar putea spune chiar că semnificația, total nouă, epurată de tot ce este vechi, se reconstruiește după alte principii din chiar materia concretă a cuvântului: *din litere ca dintr-o raclă /din cenușa numelor, din / trupul acesta – al cuvintelor / ce se schimbă la față / din lucruri / din înțelepciunea-nstelată / ca din moarte învie / învie acum / Cuvânt necuprins* (Daniel Turcea, Ep:153). Această poezie a lui Daniel Turcea, simbolic intitulată *Din litere*, ar putea constitui sinteza „direcției noi" a poeziei contemporane, schimbarea atitudinii față de cuvânt, față de semnificație, transformarea discursului poetic într-o artă care nu-și mai atinge scopul prin sens, ci depășește, modifică, transgresează etapele, simplifică și complică structura semnului lingvistic, semnificantul devenind formă și conținut în același timp.

1.4.2. Motivarea semnului lingvistic în tehnica ermetizării

În orice tip de discurs, literar sau non-literar, existența unei legături de motivație între semnul lingvistic și noțiunea denumită de acesta este evidentă. Provocând numeroase controverse asupra terminologiei, problematica arbitrarului și a motivației a scos la iveală caracterul oarecum convențional – în sensul „neanalizabilului" – al cuvintelor „noționale" sau abstracte, monosemantice sau polisemantice. Pentru că prin motivație se înțelege o relație de intenționalitate între formă și conținut, o relație în care întâmplătorul este diminuat parțial sau total, vom încerca să arătăm cum funcționează în poezia ermetică din a doua jumătate a secolului XX arbitrarul denumirilor prin raportare la un sens ce se profilează sumar sau chiar deloc, urmărind motivația față, pe de o parte, de model și norma gramaticală și, pe de altă parte, de spargerea tiparelor, a codului.

La un prim nivel al studierii opacizării semantice voite a discursului poetic, materialul lexical se manifestă în forme ce exprimă obsesia autoreferențialității, a scrierii despre scriere, a întoarcerii mesajului în sine însuși. Dat fiind faptul că are ca efect blocarea receptării și camuflarea referentului, *ermetismul lexical*, destul de frecvent în poezia zilelor noastre, îmbracă forme diferite, sfidând cu îndrăzneală cititorul. Fiindcă adoptă ideea re-creării universului poetic printr-o fascinație pur senzorială, poeții recurg la inovații lexicale.

Scanned with OKEN Scanner

Dând curs unei delirante pledoarii, Leonid Dimov utilizează într-un mod natural, firesc, alături de construcții cu consistență semantică, cuvinte inventate ce opresc brusc orice înțelegere aproximativă: *Şi m-am trezit, decât Homer mai orb, / Nerod cu vorba, umed ca un morb / Urgoragal, ți-e teamă, te reduci / La zero roz, la silabe de cuci* (7P: 57)

Ambiguitatea până la obscuritate totală este efectul unui tip de poezie practicat de Nina Cassian în volumul *Loto-Poeme*, volum în care poeta aduce în câteva texte atmosfera unor mistice descântece sau exorcisme, artificiul formal devenind un limbaj imaginar non-referențial, un idiom fictiv, numit convențional „limba spargă", limbaj ce „sparge" tiparele tradiționale. Cu un schelet sintactic comun, versurile se împletesc firesc ironizând retorica, diversele forme fixe ale poeziei: *Au înmorit drumatice miloave / sub rocul catinat de nituraşi / Atâția venizei de bori mărgaşi / Atâtea alne strămătând estrave* (L: 35). Chiar dacă textul poetic demonstrează coeziune sintactică, aduce informații de ordin gramatical, funcționând după anumite norme ale limbii, cuvintele, ca semne lingvistice, sunt mutilate de semnificat şi rămân ele însele o ilustrare a propriei informații acustice sau grafice.

Un alt tip de inovație lexicală ce are ca efect închiderea semnificației îl observăm în poezia lui Nichita Stănescu atunci când vorbim despre formarea inedită a cuvintelor cu prefixul negativ *ne-*. Termenii îşi pierd din cantitatea de sens, suportă deplasări semantice, recreează lumea limbajului până acolo unde cuvântul înseamnă propria lui negație, unde el nu mai este perceput în semnificația lui curentă. E vorba de o renunțare la sens şi o întoarcere spre formă: *Numele să fie însuşi cuvântul.* Semnificantul devine *necuvânt,* devine unitatea de măsură a unui univers poetic unde se întâlnesc *nepiatra, nemarea, nepeştele.* Universul limbajului, re-creat după canoane proprii, re-evaluează semnificația poetică rupând-o de tot ceea ce înseamnă materialitate: „Ermetismul literar modern concepe sensul ca pe un fenomen interior limbii; relația cuvânt – lume nemaifiind de tipul intern – extern, ci o relație «într-un cerc al cărui centru este pretutindeni şi a cărui circumferință nicăieri»" (Spiridon, 1984: 34)

Ermetismul fonetic urmăreşte efectul omofoniei în poezie, ca mijloc de îndepărtare de sens şi de apropiere de formă. Reprezentativă e poezia lui Şerban Foarță care construieşte enunțuri cu sensuri multiple folosind acelaşi ambalaj sonor segmentat diferit din punct de vedere morfologic: *os orb de leneş inorog / gri – galben – roz, cu luare-aminte, / gri – galben – roz: culoarea – minte. / O sorb. De lene. Şi n-o rog* (OS: 235). Oricâtă virtuozitate demonstrează aceste exerciții de tehnică poetică, ele nu comunică nimic: "manierismul lui Şerban Foarță, plin de lecturi şi voluptăți metapoetice, semnifică nu atât oboseala unui limbaj în care n-a mai rămas nimic de spus, cât autoritatea spiritului ludic asupra sufletului liric" (Ulici, 1995: 142).

Poetul modern recurge şi la alte artificii formale pentru a deplasa atenția cititorului de pe sensul cuvintelor pe fonetismul lor. Pentru acest tip de ermetizare se practică o desemantizare a termenilor prin repetarea de mai multe ori pentru ca imaginația să fie provocată de pura materialitate a textului. Încercând să definească un punct cardinal, Nordul, Cezar Baltag distrage atenția cititorului de la tema în cauză prin recurența lexicală, în scopul desemantizarii prin excesul formal: *Nordul e un punct din care-ncepe / numai sud şi sud şi sud şi sud* (P: 40).

Scanned with OKEN Scanner

Aceeaşi cadenţă ce antrenează spiritul lectorului într-o inerţie a travaliului formal poate fi creată în alternanţe verbale noi, non-referenţiale şi închise din punct de vedere semantic: *Lam – lem, lam – lem / al respirării pe când adorm / lam – lem, lam – lem / al respirării pe când adorm* (Nichita Stănescu, OC II: 289). Tot un caracter ermetic îl are şi jocul verbal, motivat semantic prin simpla sa funcţionalitate: *Halerib, Khaa / Halerib, Khii ... / Heoro, loro, oro / nu-nţeleg, halerib, Khaa / nu-nţeleg, aero, loro, oro ...* (N.Stănescu, OC I: 360).

Poezia contemporană consideră deschiderea operei şi plurivalenţa lecturii ca fiind inerente expresiei artistice, interpretarea literaturii variind cu epoca şi cu cititorul. Operele moderniste şi postmoderniste se caracterizează tocmai printr-o deschidere deliberată şi explicită, împinsă uneori până la limitele extreme. Poetul inventează o scriitură a ambiguităţii şi a echivocului care conferă operei sale sensuri multiple, o bogăţie de informaţii, precum şi căi diverse de organizare a acestor semnificaţii, în virtutea cărora actul lecturii devine un proces de participare la creaţie.

Cel mai important aspect ce trebuie reţinut cu privire la poezia ermetică, sau chiar cu privire la poezia contemporană în general, este schimbarea atitudinii poetului faţă de limbaj, o schimbare ce îmbină modernitatea cu tradiţia, relevând rolul esenţial al cuvântului ca semnificant. Virtuţile creatoare ale limbii sunt asumate acum de poet poate mai mult decât în orice perioadă a literaturii noastre. Fie că este vorba de blocarea receptării printr-o formă convenţională, nou creată, care nu are semnificaţie, fie că este vorba de modificări ale structurii semice a cuvântului preexistent, lirica din a doua parte a secolului al XX-lea realizează o poetică a formei sprijinită de diminuarea funcţiei denominative şi amplificarea funcţiei expresive.

*

Această trecere în revistă a câtorva opinii critice despre ermetism/hermetism în literatură, fără a fi nici pe departe exhaustivă, are scopul de a susţine ideea absolutei relativităţi a terminologiei. Descriind o poezie obscură, ambiguă, închisă, echivocă, etc., termenul *ermetism* a constituit el însuşi o enigmă, un mare semn de întrebare. Dat fiind faptul că această lucrare nu este una de critică literară ci vizează aspectul lingvistic al poeziei în cauză, considerăm că este necesar să operăm propria noastră distincţie, în vederea demonstraţiei pe care urmează să o întreprindem. Aşadar, desprinzându-se de tot ce înseamnă practici magice, oculte, de tot ce se înţelege prin doctrina hermetică, poezia modernă reprezintă în primul rând limbaj, tehnici, manipulare a formei în vederea construirii conţinutului, comunicare prin cuvânt. Putem desemna, astfel, prin *hermetism* punctul de plecare al poeziei ermetice, întreg ansamblul de practici şi texte oculte, magice, care uzează de un limbaj criptic dar univoc, accesibil doar iniţiaţilor, singurii care deţin cheia, codul. În schimb, denumirea de *ermetism* devine proprietate a limbajului poetic. Deşi provenit pe filieră ocultă, termenul este transferat în literatură – şi în special în poezie – ca *însuşire a operei*. Fără a însemna exclusiv lipsă de sens, închidere a mesajului până la absurd, opacitate, ambiguitate, ermetismul posedă câte puţin din toate aceste atribute, caracteristica lui de bază fiind *eterogenitatea*. Ermetismul devine *marca unei scrieri care uzează de procedee retorice specifice şi complexe, de la superficiala sonoritate sau forma grafică a poemului, până la elemente pragmatice, astfel ca accesul la sens să fie îngreunat şi niciodată categoric şi definitiv*. Luând în calcul şi receptorul,

Scanned with OKEN Scanner

precum şi experienţa lui de lectură, ermetismul nu înseamnă doar elitism şi iniţiere. Este vorba despre o iniţiere doar în măsura în care accesul la semnificaţie înseamnă recunoaşterea procedeelor (lexicale, morfologice, sintactice, intratextuale sau intertextuale). Semnificaţia însă devine o „nebuloasă" (Mihăilă, 1995) care poate însemna simultan plurisemantism sau absurd, strategie textuală sau joc aleatoriu de cuvinte.

NOTE

[1] Potrivit lui Mircea Eliade (în *Istoria credinţelor şi ideilor religioase,* II, 1986: 289), în primul tratat al *Corpusului,* intitulat *Poimandres,* Intelectul superior androgin – *nous* – creează divinitatea care face la rândul lui lumea şi pe *Anthropos* – omul ceresc. Acesta, din dragoste pentru Natură – *Physis* – coboară pe pământ, din iubirea lor născându-se omul pământesc. Astfel, *Anthropos* îşi pierde identitatea însufleţindu-l pe om. Viaţa lui se schimbă în suflet uman iar lumina în *nous*. „De aceea, între toate făpturile pământeşti, omul este singur în acelaşi timp muritor şi nemuritor. Totuşi, cu ajutorul cunoaşterii, omul poate «deveni zeu»".

[2] Conform teoriei cunoaşterii platoniciene, se consideră că prin descrierea fidelă a obiectului nu s-ar realiza decât copia unei copii.

[3] Este vorba despre revistele *Frontespizio, Solari, Letterature* şi *Campo di Marte.*

[4] Spre exemplificare, Călinescu citează un fragment din M Zamphirescu: *Văzui oameni de hârtie / Cu mustăţi de chihlimbar, / Lei de cocă pe câmpie, / Mâncând stridii cu muştar.*

[5] Distincţia ermetic – hermetic nu este operată de critica literară şi, atunci când este făcută, nu este lipsită de ambiguităţi.

[6] Distincţia făcută între cele trei tipuri poetice precum şi setul de trăsături distinctive sunt ale lui Nicolae Balotă însă punerea în paralel ne aparţine. Vom lua în discuţie poezia care se încadrează deopotrivă în cele trei direcţii descrise da Balotă, principalul nostru scop fiind nu cel de a identifica o ideologie ermetică ci de a arăta cum se închide limbajul poetic, care sunt tehnicile lingvistice de ambiguizare şi opacizare semantică.

[7] Se iau în discuţie opiniile critice ale lui G. Călinescu, Benedetto Croce, Al. Paleologu, C. I. Emilian, Ş. Cioculescu, Ov. S. Crohmălniceanu, T. Vianu, A. Marino.

[8] Criticul face referiri numeroase la această doctrină, bazându-se pe studiile despre alchimie şi ocultism ale lui G. Evola, C. G. Jung, A. D. Nock, S. Hutin (Teodorescu, 1978: 22–24).

Scanned with OKEN Scanner

2. MODELE DE ERMETIZARE A DISCURSULUI POETIC

Dacă pornim de la considerentul că opera literară este în primul rând codificarea unui univers referențial prin limbaj, observăm că viziunea poetică prezintă grade diferite de deviere de la reperele concrete ale limbii și ale realității. Având în vedere caracterul arbitrar și ambiguu al semnului lingvistic, poetul își transpune mesajul prin intermediul unui cod. Spre deosebire de poetul tradiționalist, poetul modern proclamă supremația limbajului față de planul referențial. Atitudinea față de limbaj este însă diferită în cadrul aceleiași perioade literare, deosebiri consistente fiind constate chiar în interiorul operei aceluiași poet.

În direcția modernistă[1] a poeziei secolului al XX-lea, hermeticii[2] se deosebesc categoric de poeții orfici (Tupan, 1989: 17) prin faptul că declară limbajul artistic ca fiind singura realitate și că pun între paranteze toate contingențele lui fizice, istorice, sociale, filozofice. Astfel, într-o clasificare a poeziei secolului al XX-lea hermetismul apare în viziunea criticului amintit ca un mijloc „de reducție și oblicizare a sensurilor" (Id.). Prin urmare, esențială este forma poeziei, care devine însuși conținutul: „forma se autocontemplă narcisist, unica semnificație este propria ei devenire și esență" (Id.). Hermeticul suspendă referentul, obiectul poeziei fiind de fiecare dată același: limbajul.

Fiindcă se suspendă raportul poetului cu realitatea exterioară, în poezia hermetică diferențierile se fac în funcție de atitudinea fiecărui poet în parte asupra obiectului estetic. Astfel, Maria – Ana Tupan distinge două direcții fundamentale ale poeziei hermetice. Pe de o parte, vorbește despre un *hermetism inițiatic,* un „solipsism al alchimistului" (Ibid.: 19), o contaminare a poeziei cu științele oculte: cabală, gnoză, magie, mitologie. În urma acestor procese de inițiere, poetul hermetic anulează dimensiunea reală a mitului recombinând în mod original elementele tradiției care constau în mituri, simboluri, figuri poetice, astfel încât „pulverizează dimensiunea semantică a imaginarului" (Ibid.: 20). Trăsătura fundamentală a textului – polisemantismul – impune imaginilor poetice o totală ambiguitate a funcțiilor semnificante: „Suspendând semnificațiile finite, un poet de genul lui Ion Barbu nu vizează un limbaj al tăcerii, o trans-semnificație; dimpotrivă, multiplele și surprinzătoarele analogii demonstrează doar convergența tuturor semnificațiilor, explicabilă prin unitatea spiritului, menținută până la nivelul «unității fonetice» a poemului" (Id.).

În al doilea rând, *poetul hermetic „textualist"* exploatează aspectele grafice, senzoriale, corpul material al limbajului, cu scopul semnalării prezenței lor sau pentru a arăta golul de sens de dincolo de ele. Autoarea specifică însă că nu trebuie considerat

Scanned with OKEN Scanner

hermetismul ca fiind total intranzitiv şi pune sub semnul întrebării existența însăşi a intranzitivității absolute. Pentru ambele tipuri ale poeziei hermetice rămâne ca o constantă „închiderea în sine a operei, obsesiva aplecare asupra ei însăşi" (Id.). Imaginile predilecte ale poeziei, de-mitizate şi de-realizate se combină cu un limbaj *de-structurat.*

Distincția orfic – hermetic se îmbogățeşte cu o altă latură: poezia de tip „monist", în care „referent, semnificant şi semnificat reprezintă un singur tot" (Ibid.: 21). Este vorba despre „hemografia" lui Nichita Stănescu, „scriere cu sine însuşi". Pentru direcția „monistă" este ilustrativă, în opinia autoarei citate, poezia scriitorului amintit, precum şi lirica lui Cezar Baltag şi Aurel Rău[3]. Această clasificare a poeziei hermetice, cu prelungiri în lirica actuală, reprezintă o încercare lăudabilă de a delimita această direcție care porneşte, în literatura noastră, de la opera lui Ion Barbu. Însă, fără să-i găsim decât contraargumente discutabile şi relative, nu aderăm total la viziunea prezentată. Nu pentru că atitudinea noastră ar fi categoric diferită sau fiindcă realitatea poeziei româneşti de după cel de-al doilea război mondial ar putea fi văzută în altă lumină, ci pentru că perspectiva analizei trebuie să ia în calcul mult mai mult limbajul văzut ca modalitate proprie de construire a textului. În plus, ermetismul, numit de Maria-Ana Tupan *hermetism,* nu trimite la o categorie de texte caracterizate printr-o modalitate de expresie proprie, ci mai degrabă la o serie de teme şi convenții literare observabile la nivelul conținutului.

Toate tipurile de atitudini ale eului liric asupra materialului poetic rezultă din conținuturile abstracte ale semnificatului codificat prin limbaj. Pentru clasificarea poeziei prin prisma producerii ei Eugen Negrici (1988) întreprinde o analiză a raportului dintre „subiectul producător" şi „existent". Astfel distinge poeți care *structurează*, poeți care *transfigurează* (destructurează, deformează) şi poeți care *metamorfozează* (substituie) materialul poetic. "Existentul" sau *„materia mundi"* (Ibid.: 16), înțeles ca material de lucru, poate fi supus unor modificări variate. Deşi aparent desprinsă de latura referențială, poezia ermetică are la bază un "existent" pe care poetul producător îl manipulează în trei moduri principale, ceea ce conduce la o posibilă clasificare a tipurilor de ermetizare din poezia românească a secolului al XX-lea.

2.1. Ermetismul canonic. Structurarea cu semantism obscur

Într-o primă categorie intră poeziile al căror „existent" este **structurat,** remodelat din exterior de către eul-producător. Important în acest caz este ca poetul să conducă materialul liric spre o anumită idealitate. Spre deosebire de poezia discursivă, în poezia cu efect ermetizant poetul îşi construieşte demersul în funcție de o relație diferită cu cititorul, pe care îl invită să continue procesul creator. Poetul nu mai vrea să se facă înțeles, el are nevoie de un cititor "deschis pentru multipla înțelegere" (Mallarmé, apud. Negrici, 1988: 68). În urma polivalenței semantice, obscuritatea ori semantismul obscur, imprimă conotații obscure textului care „dezleagă forțe magice sufleteşti şi emană iradiații cărora cititorul nu li se poate sustrage, chiar dacă nu «înțelege» nimic" (Friedrich, 1969:193). Astfel poetul îl va atrage pe cititor spre ceva care ar fi un posibil sens, interes menținut prin mediatori care aduc din când în când indicii de sens, însă, cu toate acestea, se asigură ca sensul să nu se certifice niciodată. Mediatorii de sens care „duc sensul în pragul

Scanned with OKEN Scanner

configurării" (Ibid.: 77) sunt cuvintele-simbol din fondul inițiatic ocult (șarpele, oul, soarele), motive mitologice ori noțiunile geometrice (eptagon, pătrat, triunghi). Pe lângă aceste simboluri, ermetismul mai uzează de simbolurile autarhice, fără tradiție și, deci, imposibil de clarificat în totalitate (Mancaș, 1991: 186).

Acest tip de "structurare cu semantism obscur" (Negrici, 1988: 67) provine de la Mallarmé și intră în literatura noastră prin opera poetică a lui Ion Barbu. În poezia de după Barbu se întâlnește la continuatorii săi – dintre care cel mai important este Dan Botta – și, mai târziu, inconstant, mai ales la poeți ca Cezar Baltag sau Dan Laurențiu.

Poetul care adoptă acest mod de producere ține cont de titlul poemului, care reprezintă un prim indicator de sens, al unui posibil sens, fiind cel care creează contextul favorabil abordării textului. El incită la pornirea în căutarea sensului. Titlul volumului *Șah orb* al poetului Cezar Baltag oferă indicații cititorului asupra modului în care trebuie receptată poezia. Nu este recomandată o percepție directă a semnificației, o interpretare a conotațiilor, ci este necesar un demers indirect. Poezia devine un joc al minții (joc de *șah*), al unui simț secundar. Prezența „orbirii" presupune lipsa celui mai elementar și mai lipsit de echivoc mijloc de cunoaștere – văzul. Pătrunderea misterului, inițierea în regulile jocului se realizează însă pe căi secundare. Simțul tactil, auxiliar și neesențial, devine calea potrivită pătrunderii mesajului poetic: *Cuvintele îmi par atunci asemănătoare mâinilor cu care orbul operat se apără de imagini* (Cezar Baltag, ȘO: 28).

Pe lângă aceasta, poeții au grijă să introducă în volum și unele texte teoretice cu funcție de artă poetică, pentru a-i certifica lectorului participarea la actul formării poetice. Astfel de texte scrie Dan Laurențiu în volumul *Ave Eva* ori Cezar Baltag în *Șah orb*. Se încearcă astfel prinderea cititorului în cursa lecturii. Cezar Baltag își analizează parabolic poezia, o poezie a semnului, în arta sa poetică intitulată *Iedera: Imitând buclele roților carului lui Helios, iedera împinge cunoașterea până la renunțarea de sine, realizând acel mod de «gândire» integrală, prin care însuși Trupul îi este transformat în concept* (ȘO: 19–21).

Dat fiind faptul că evită reprezentarea univocă a lumii, textul obținut prin „structurarea cu semantism obscur" (Negrici, 1988: 25–81) se caracterizează prin eliminarea elementelor discursive (descriptive sau narative) poetul operând o „spiritualizare prin dematerializare" (Ibid.: 70). Modalitățile de construire stilistică a poemului au ca scop deconcretizarea, deconturarea, impalpabilul, ruperea de contingent. Prin limbaj, universul poeziei, „existentul", devine neclar, obscur: „realul este abolit numai odată cu abolirea expresiei lui normale în limbaj" (Ibid.: 71). Discursul poetic ne apare astfel discontinuu, fragmentat, topica nefirească și contorsionată construiește un text eliptic, cu legături sintactice slabe, format uneori doar din grupuri nominale juxtapuse. Sunt astfel exploatate toate nivelurile lingvistice ale textului, de la prelucrări fonetice la creații de cuvinte noi. Totuși, nu este vorba de un limbaj haotic, în afara oricărei reguli, poezia fiind caracterizată prin severitate formală a versului, în contrast cu ambiguitatea semnificațiilor (Ibid.: 75).

2.1.1. Ion Barbu. Principiile ermetismului românesc

A înțelege poezia barbiană este poate unul din cele mai râvnite scopuri pe care și le propune lectorul avizat sau mai puțin avizat. Și aceasta nu pentru că fascinația textuală

Scanned with OKEN Scanner

ar fi atât de acaparatoare, cât pentru faptul că intelectualizarea voită a textului poetic incită curiozitatea, provocând cu insolență spiritul receptorului.

Despre poetica acestui scriitor unic in literatura noastră, atât de eterogen prin tematică şi totuşi atât de omogen prin stil, s-au scris numeroase rânduri, analitice sau generalizatoare, concepute aproape cu un fel de teamă şi venerație, punându-se accent pe etape, teme, motive, principii poetice. Procesul de acomodare a cititorului cu acest tip de poezie presupune un alt fel de lectură, o lectură care, într-o primă fază să demonteze mecanismul formal pentru a ajunge la esență, la sens.

Efectul pe care poezia barbiană îl produce la impactul cu publicul cititor este acela al unei închideri, al unui ermetism realizat nu la întâmplare ci după reguli stricte, demonstrând rigoare şi funcționând ca un mecanism. Având un stil concentrat, lapidar, Ion Barbu nu crecază impresia unei pălăvrăgeli inutile. Totul este bine pus la punct, calculat, fiecare cuvânt îşi are rolul strict in text, nimic nu este de prisos. Demonstrând mai mult decât alți poeți convenționalitatea semnului lingvistic, distorsiunea suferită de semnificat în procesul poetizării, Barbu recurge la mutații în planul semnificației cuvântului şi urmăreşte o rațiune proprie, un demers matematic, logic. Deşi noutățile, substituțiile semice, împuternicirea cu sensuri nespecifice, necaracteristice, au condus la opinia aproape generală conform căreia, în cadrul acestei poezii, putem vorbi doar de un „hermetism", adică de o încifrare a sensului – care este univoc – putem afirma că problema ambiguității barbiene, a obscurității, e mult mai complexă decât pare.

Doar într-un prim stadiu este vorba de hermetizarea discursului, de o codificare a mesajului poetic în scopul receptării lui doar de o elită a lectorilor, de inițiați. Aplicând principiile teoretice ale lui Paul Valéry, Barbu scrie în spiritul unei "curățiri a situației verbale", al unei purificări a limbajului. Poezia nu se adresează simțirii ci intelectului nostru. Ea este marcată puternic de o depersonalizare accentuată, nu găsim prea multe indicii ale implicării persoanei I in discurs. Regulile construcției poetice coincid cu cele ale unei structuri matematice, bine determinate. Cuvântul reprezintă oglindirea propriei sale imagini, adâncirea în conținutul propriu inițial sau în trăsăturile semantice cele mai noi prin înlăturarea aspectelor generale. Cuvinte sărace semantic desemnează alte conținuturi prin intermediul ridicării semelor nespecifice la un rang esențial. Astfel *ceas* devine *timp* iar verbul caracteristic limbajului ştiințific *a deduce* devine *a scoate* prin negarea celorlalte componente semantice aflate în afara celor care au ajutat această substituție: *Din ceas, dedus* înseamnă "scos din timp", "in afara timpului". Poetul face distincția între un plan al facilității lingvistice şi cel al „ermetismului", ce reprezintă nu închiderea ci esențializarea, purificarea discursului.

După ce trece prin etapa mimesisului, cititorul realizează o primă decriptare a sensului recurgând la lectura euristică; el urmăreşte astfel desfăşurarea sintagmatică a textului. La acest nivel, poezia lui Ion Barbu înfățişează un prim obstacol în calea unei receptări adecvate. Şi poate că, în ansamblul de procedee lingvistice caracteristic barbiene, transformările structurilor sintactice sunt cele mai spectaculoase şi mai dificil de descris.

Foarte importantă este şi atitudinea cititorului de a sesiza incompatibilități sau compatibilități între cuvinte; acesta trebuie să recurgă la metode adecvate pentru a restabili, pentru a completa schema gramaticală a frazei poetice. La un al doilea nivel al lecturii, cel hermeneutic, se modifică înțelegerea în funcție de ceea ce se decodează prin analiza structurală. Pentru a ajunge la semnificație, cititorul, luând in considerare norma

Scanned with OKEN Scanner

gramaticală, trebuie sa realizeze transferul spre un simbolism evident: cuvintele conțin realități lingvistice sau extralingvistice, semnificațiile sunt constrânse să slujească semnele. Mesajul poetic, această esență a cuvântului, rezidă în maniera în care se deformează codurile mimetice substituindu-le cu o structură specifică.

În afară de această codificare a limbajului, care presupune univocitate, poezia lui Barbu oferă altă fațetă, diferită de cea dintâi, a liricii ermetice deschise, anticipând „practica semnificantă" asupra textului. Poezia însumează un număr mare de experiențe gramaticale, o gimnastica a limbajului. Datorită permanentei dualități a limbii, științifică și poetică, se descoperă o pendulare între echivoc și univoc, între misterul și inexplicabilul creat de onomatopeele inventate (*Cir – li – lai, Vir – o – con – go – eo – lig*) și rigoarea matematică a expresiei. Ceea ce este foarte important în momentul contactului cu aceasta poezie singulară în literatura noastră este informația științifică, matematică, pe care o posedă cititorul, dat fiind faptul că aceste noțiuni, organizate sistematic în poezie, pot aduce surprinzătoare echivalențe în plan liric. Astfel, găsim teoria grupului, noțiunea de fascicul de curbe – entități esențiale în geometria în spațiu – etc.

Pentru a putea permite poeziei sale să-și purifice forma la un înalt grad, Barbu a intervenit în manieră proprie la nivelul formei versurilor, spectaculoase efecte obținând mai ales prin sintaxă și lexic.

Cea mai obișnuită modalitate de creare a limbajului poetic constă în utilizarea cuvântului în contexte neobișnuite, improprii. Transferul de materie semantică la construcția nou obținută se realizează pe baza înnoirii asociațiilor lexicale. Scriitorul transferă cuvinte din limbajul matematic, le asociază cu termeni poetici sprijinindu-și demonstrația pe rațiuni matematice. Suntem surprinși de termeni științifici ca: *grupuri, însumare, triunghi, a diviza, pendul, fluid,* plasați în contexte nespecifice: *grupurile apei, însumarea de harfe resfirate, ochi in virgin triunghi* etc. Oferindu-ne demonstrația supunerii limbajului, poetul îl contorsionează și îl disciplinează întocmai pentru a-și atinge scopurile. Termenii dintre cei mai lipsiți de vreo legătură semantica fuzionează, servind scopului obscurizării. Materialul terminologic abstract capătă concretețe și suferă transformări semantice notabile. Deși sunt utilizate în construcții improprii, cuvintele își modifică descrierea semică chiar în punctele esențiale: *stângi*, înseamnă „stângaci"; *fânul,* în contextul *fânul razelor* devine sinonim cu *clăile*, din sintagma *clăile de fire* și desemnează nici mai mult nici mai puțin decât „fascicul"; *oprimat* înlocuiește pe "copleșit" în *oprimat de umbră*; *a declina* e utilizat cu sens de "a coborî" prin intermediul semantic al cuvântului *declin* care înseamnă "coborâre", "cădere".

Ambiguitatea lexicală este produsă și de crearea de noi cuvinte, nonreferențiale, sau cu referențialitate relativă, cuvinte obținute prin conversie de la nume propriu sau comun, existent prealabil în limbă – *înzeuat* de la *zeu*, având sensul de "divinizat", *leteene,* de la *Lethe* (zeița uitării, precum și apa uitării din Infern) –, cuvinte formate de la o rădăcină preexistentă – adjectivul *cefal* care se referă la cap, la funcțiile inteligente.

Cunoscut pentru dificultatea lexicală a poeziei, Ion Barbu impune cititorului obligația de a întâmpina textul prin referire la straturile culturale, mitologice, fiind necesar un efort mai pronunțat, o lectură mai atentă pentru a recepta complet mesajul poetic. Cititorul – partener la construirea semnificației – este supus unui adevărat ritual de inițiere: „Fiindcă acestei poezii nu îi este dat să exprime idei ci să sugereze o pură direcție spre un Absolut întrevăzut sau presimțit, importantă este ridicarea cititorului la

Scanned with OKEN Scanner

o stare de disponibilitate totală, adică aducerea lui în situația de a aştepta şi a năzui" (Negrici, 1988: 80).

În întreaga lirică, deşi în grade diferite, poetul uzează de nume proprii mitologice, ridicate la rang de simbol: Dionisos, Eumolpus, Misterele Eleusinii etc., foloseşte noțiuni atât de puțin accesibile nu numai cititorului oarecare. Poate că sunt destui cei care ştiu ce întruchipează zeițele Persephona sau Demetra însă puțini cei care, fără ajutorul unor materiale adecvate, ştiu că Ofir este o țară orientală antică a cărei situare nu este cunoscută azi, țară unde, potrivit tradiției, flota regelui Solomon se ducea să caute aur, aventurându-se într-o călătorie ce dura trei ani. Limbajul este saturat de termeni nefamiliari: *steiuri*, *ogive*, *numen*, *cnemida*, etc., a căror receptare potrivită depinde exclusiv de competența de lectură a receptorului. Surprinde întrebuințarea metonimică a unor termeni ştiințifici accesibili doar câtorva cititori: *afeliul* (cel mai îndepărtat punct de soare) şi *periheliul* (cel mai apropiat punct de soare). Prin acestea, poetul demonstrează o utilizare total individuală a instrumentului lingvistic, asumându-şi riscul (sau, dimpotrivă, urmărind acest lucru) de a fi mai puțin înțeles. Lirica lui este rezultatul unei răsturnări a valorilor semnelor lingvistice care aici sunt mai mult sau puțin convenționale. Spațiul poetic se extinde anexând domenii inaccesibile cititorilor neinstruiți (cu sensul de neinițiați). Raportându-ne la limbaj, vom constata un proces dublu distructiv – constructiv al semnificației, prin care aceasta se abordează cu succes mai ales cu ajutorul categoriilor logico-matematice decât cu cele lingvistice.

Etalon al poeziei moderne, al înnoirii limbajului, al reorientării interesului spre formă, lirica barbiană însumează, poate mai mult decât orice operă lirică, virtuțile tehnice ale expresiei, distorsionările structurale suferite de "noul limbaj". Începând cu el, poezia românească îşi îndreaptă atenția mult mai serios asupra semnificantului şi distrage atenția de la conținuturi, teme, motive. Prin Barbu poezia se orientează spre practica semnificantă. Fără a fi vorba de concepte categoric distincte, la Ion Barbu se îmbină armonios ermetismul şi purismul, închiderea şi deschiderea sensurilor, realizând o echilibrare a cuvântului ca semn în dubla sa valoare lingvistică şi semantică, o sinteză a libertății semnificației cuvântului în formă.

2.1.2. Artificiu şi convenție în poezia lui Dan Botta

Traiectoria ermetismului barbian este urmată în poezia noastră de o serie de poeți, mai mult sau mai puțin semnificativi[5], dintre care se remarcă în special Dan Botta (în volumul *Eulalii*), poet la care influența scriitorului matematician s-a propagat ca urmare a ecourilor „modei" ermetismului. Astfel, tipul de text impus de Barbu este continuat până în 1947 (Teodorescu, 1978:191) de către scriitori contemporani cu acesta, iar după 1964 – când poeziile sale pot fi din nou accesibile cititorilor – apar influențe, mărci ale ermetismului, în literatura din a doua jumătate a secolului al XX-lea, la poeți ca Cezar Baltag, Leonid Dimov, Mircea Ciobanu, Nichita Stănescu, ş. a.

Însă cel care i-a urmat fidel ideologia trasată prin *Joc secund*, precum şi stilul poetic, fără a cădea iremediabil în epigonism, este Dan Botta, creator ce a combinat procedeele laboratorului textual barbian cu o individualitate şi o proprie experiență estetică unanim recunoscute. Semantismul obscur, echivalentul polisemantismului

Scanned with OKEN Scanner

(Negrici, 1988: 81), are în poezia lui Dan Botta valoarea unei provocări pentru cititor de a dezlega semnificațiile ascunse: „Esențial este să-l prinzi pe cititor – într-un fel oarecare – în cursa textului." (Ibid.: 81). Mijloacele la care poetul apelează în acest scop sunt variate (ritm aspect grafic, sonoritate, „permutări ale sintaxei") și îl plasează pe coordonatele ermetismului barbian, pe care îl asimilează automat, programatic: „Sincretismul ermetic devine în poezia sa un fel de bricolaj, încât pentru cineva care ar voi să studieze mecanismul influențelor literare ea ar fi un obiect ideal" (Teodorescu, 1978: 153). Universul tradus prin limbajul poetic devine „act de narcisism poetic"(Rotiroti, 2001: 171), preocupare pentru condensarea limbajului: „Obsesia lui Botta este aceea de a găsi un limbaj originar, o scriitură dionysiacă care să adâncească rădăcinile sale în puterea nativă a poeziei în măsură să producă semnificate, obiecte cu sens care s-au pierdut între timp în uzul limbii cotidiene" (Ibid.: 172). Trăsăturile care îl plasează pe Dan Botta pe lista barbienilor sunt din cele mai diverse. Sonorițățile specifice stilului lui Ion Barbu sunt evidente și ușor de recunoscut în rime interioare (*Albele ovale, Tristele ovale*) și aliterații (*Palide Oenone / Paludate zone, Cerul fals difuză / Somnul de ceruză*). Eufonia pune în evidență forța incantatorie a cuvintelor, valoarea lor sugestivă: „Într-o primă fază a experimentului său verbal Dan Botta tinde să scoată cuvintele din contextul lor noțional pentru ca, neutralizându-le conținutul semantic, să le trateze ca pe niște note muzicale. Numai în felul acesta *ciobănel, trismegist, lande* și *savane* pot să stea alături." (Teodorescu, 1978: 155). Atenția se deplasează astfel de pe conținutul semantic pe melodicitatea versurilor, pe simpla sonoritate golită de sens. Modelul de producere se bazează și pe rolul catalizator al laturii fonice a poeziei. Cei mai mulți poeți de acest tip au pus accent pe eufonie ca manifestare a limbii cu rol simbolic. Continuator al lui Barbu, Dan Botta a încercat să stabilească o oarecare armonie fonică a versului:

Fruntea când amurge
Osul putred curge
Cerul fals difuză
Somnul de ceruză (S: 44)

Sunt utilizate cuvinte-cheie (*eulalie* – rostire frumoasă, *Oenone, inel, ovale,* etc.), termeni în general neologici, fapt care îndreptățește critica să considere poezia lui Botta ca „un *limbaj al artificiului* (s.n.) atât în selectarea cât și în combinarea termenilor" (Ibid.: 163).

Aflată la extremă, poezia exclusiv fonică a lui Șerban Foarță ori a Ninei Cassian[6] vizează mai mult provocarea cititorului decât o aparență semantică. Prin echilibrul fonetico-semantic această poezie contrabalansează funcția referențială a limbajului; ea folosește stimulatori de tip senzorial și conotații particulare emanate de latura fonică.

La fel ca și modelul său, Dan Botta face apel la denumiri de ținuturi încărcate cu simbolistică, cu scopul de a contura emblematic viziunea poetică: *Salinele Egee* (S: 57), *Delos* (S: 57), *Anzii* (S: 59), *limpezi Aquitanii* (S: 62), *Delft* (S: 63), *Olandele de humă* (S: 63). Sunt supralicitate numele unor personaje mitologice: *Amphitrite* (S: 56), *Nausicaa* (S: 57), *Heracles* (S: 58), *Pythia* (S: 59), *Arcture alpin* (S: 60), *Pan* (S: 61), etc.

Trecând la modalitatea de construire a frazei, mai mult decât evidentă este sintaxa caracterizată prin ambiguitatea relațiilor sintactice, prin dificultăți care țin de

Scanned with OKEN Scanner

revenirea la o topică latină: „sintaxa se combină cu un factor de latinizare mai important, cu vocabularul, mergându-se până la respectarea formei grafice latine" (Teodorescu, 1978: 162). Arta combinatorie care urmăreşte insolitul, simbolistica alchimică, termenii încărcaţi cu semnificaţii multiple, sintaxa marcată de inversiuni şi elipse în vederea întârzierii semnificaţiei, toate demonstrează că poetul îşi modelează limbajul poetic pentru a deveni „saturat de semn" (Barbu). Ca şi colegii săi barbieni însă, din prea mare grijă formală, reduce poezia la un spaţiu al purificării exclusiv formale şi, fascinat „de voluptatea decorativului, uită deseori valoarea de motivare a construcţiei interioare, ajungând la excesul de ornamente stilistice, de *ornatus* şi implicit la manierism." (Ibid.: 172–173).

2.2. Destrămarea conexiunilor semantice ale limbajului poetic. Ermetizarea prin transfigurare.

Într-o a doua categorie intră poeziile al căror "existent" pare a fi fost **transfigurat** sub presiunea unor stări ale eului (Negrici, 1988: 100). Astfel, între poet şi materialul său se stabileşte un raport de (inter)dependenţă. Poetul va căuta în elementele realităţii indicii care să-i echivaleze stările. El poate merge până acolo încât va desfigura, va destructura "existentul". Dacă în poezia din prima categorie – a structurării existentului – se face trimitere la o idee, în poezia de transfigurare conţinutul constă în starea eului. Distincţia aceasta ne ajută în măsura în care putem arăta cum se obţine ambiguizarea textului, blocarea referenţialităţii. De multe ori, apariţia eliptică, întreruptă a referenţialităţii ne demonstrează implicarea subiectului producător în text, deplina confesiune. Cititorului îi revine astfel misiunea de a recunoaşte indicele unui conţinut simbolic al unei stări. Poezia de acest tip, aflată obligatoriu într-o relaţie de colaborare cu cititorul, poate sabota însă tocmai această legătură, textul devenind inaccesibil pentru el: „E posibil, de asemenea, ca destinatarul să nu izbutească să facă legătura între configuraţia materiei şi starea eului producător. Textul va rămâne o bizarerie, fiindcă nu au existat – în experienţa poetului şi în aceea a cititorului – suficiente elemente comune care să forţeze recunoaşterea" (Ibid.: 106).

2.2.1. Transfigurarea prin destructurare aluzivă

Cu efect ermetic acest tip de poezie transfigurează "*prin destructurare aluzivă*" (Ibid.: 113). Poetul va folosi, în virtutea dicteului automat, imagini disparate, eliptice, secvenţe independente, fragmente de idei neterminate, mergând pe firul memoriei involuntare. Înşirarea fragmentară a imaginilor, fără a fi absurdă, demonstrează slăbirea coerenţei textuale. Discursul poetic, marcat de distrugerea (cel puţin parţială) a conexiunilor temporale şi spaţiale, pare să-şi pierdut acurateţea. Astfel, poeziile conţin enunţuri destructurate, preluate întâmplător, lacunar, cu indiferenţă manifestă faţă de semnificaţie. Cititorul trebuie doar să vadă în această nepăsare a scriitorului de a comunica o consecinţă a stărilor interioare generatoare de creativitate.

Scanned with OKEN Scanner

Poetul îşi destructurează discursul la toate nivelele, începând de la cel al asumării rostirii. Astfel, vor dispărea treptat mărcile persoanei I, ca exprimare a indiferenţei, se va renunţa la majusculă, la punctuaţie şi la toţi indicii unei coerenţe verbale. De data aceasta, titlu amplifică polisemia textului, accentuându-i încă o dată imprecizia. Titluri precum *Adaptare la mediu ca metodă de dispariţie şi de supravieţuire* (Dan Laurenţiu, AE: 44) sau *O dimineaţă la munte cu umbrela transcedentă* (Dan Laurenţiu, AE: 104) nu fac decât să reprezinte o altă cale de destructurare a semnificaţiilor poetice.

Reprezentanţii acestui tip de poezie nu sunt în totalitate „dedicaţi" acestui tip de configurare. Găsim – mai mult sau mai puţin sporadic – trăsăturile transfigurării prin destructurare aluzivă la poeţi ca Daniel Turcea, Cezar Baltag, Mircea Ciobanu, Cezar Ivănescu sau Dan Laurenţiu, poeţi care nu vor evita polivalenţa lexicală obţinută prin asintaxism, nedeterminarea determinanţilor ori întreruperea bruscă a propoziţiilor, lăsând suspendată atât forma gramaticală cât şi sensul. Avansând în procesul de creare a textului pe urmele lui Ion Barbu, Cezar Baltag izolează din opera predecesorului lui structuri mitice, formule de natură hermetică, ornamente şi asocieri neobişnuite de cuvinte.

De o recuzită studiat-manieristă se foloseşte Dan Laurenţiu, în poezia lui fiind vizibil programul estetic adoptat. În plus, în fragmentele de proză poetică (sau de poeme în proză[7]) poetul îşi consolidează un adevărat suport teoretic, o adevărată ideologie pentru demersul său liric. Poate prea demonstrativ pentru direcţia aleasă – care se vrea în prelungirea lui Mallarmé şi Barbu – poetul îşi expune programul ostentativ, program din care citãm câteva fragmente:

> *Opera, în acest sens, dacă este produsă de eul autentic, devine cu atât mai inaccesibilă cu cât se apropie de centrul mandalic al acestui eu, cu cât ea este deci o manifestare mai evidentă, mai vie şi mai hotărâtă a caracterului centrifug al propriei sale naturi ca indiferenţă faţă de eul lumesc al artistului: opera produsă în regimul acesta al artei majore se ridică la exigenţa abstractă a lucrului în sine al lui Kant (...), aproape inepuizabil fiind ca şi inaccesibil, text producător de noi şi noi sensuri pe urmele unei structuri labirintice (...)* (AE: 55)
>
> *Dar despre textul liric ai spus nu o dată că este iubire fără cunoaştere, ceea ce înseamnă că el este construit în sine şi pentru sine, cu toate energiile semnificante întorcându-se asupra lui însuşi ca într-o implozie din care îşi hrăneşte pe rând nivelele conotative.* (AE: 84)
>
> *O, dublu paradox, pagină cu rânduri albe, rânduri negre ! şi scrisă cu mesajul gravid, în afară, gata să fie descifrat, decodat, comunicat – şi virginală cu semnificaţia repliată, ascunsă în ea însăşi, adică: vorba are ca scop şi finalitate tăcerea, iar tăcerea este pusă să vorbească: în ea stă ascunsă, pitită, ocultată, semnificaţia cuvintelor scrise, a rândurilor albe, a rândurilor negre!* (AE: 112–113).

Aşa cum afirma Marin Mincu (Mincu, 1998: 13), poezia românească a secolului al XX-lea se află sub „tirania unor modele", sub tiparul modelator al unor poeţi creatori de şcoală. Dintre aceştia, Ion Barbu şi Nichita Stănescu demonstrează prin opera lor o anumită „conştiinţă semiotică" (Ibid.: 17) care s-a exercitat asupra textelor poetice. În

Scanned with OKEN Scanner

poeții secolului XX, iradierile celor două modele s-au amalgamat inegal, lăsând locul amprentei personale a fiecărui scriitor în parte. Astfel, stilul barbian infuzat în fracturările sintaxei normale, în auto-reflexivitatea şi auto-referenţialitatea textului îndreptăţeşte crearea unei generații „textualiste": „pare că poeții cei mai tineri îl preiau pe Ion Barbu, la distanță de peste cincizeci de ani, fără complexe, cu aerul firesc al contemporaneității «în absolut»" (Ibid.: 15).

„Modelul stănescian" (Mincu, 1999) propune o „poetică a rupturii" conform căreia materialul lingvistic este explorat din toate unghiurile, sub toate aspectele: „După experiența liminară a lui Ion Barbu asupra semnificantului, experiență ce prelungea în viitor încercarea mallarméeană, Nichita Stănescu nu mai putea să repete acelaşi itinerar, astfel că a ales să traverseze în mod conştient tragedia semnificantului cu toate consecințele ce decurg de aici" (Ibid.: 998). Scriitura nou inventată, care reflectă o criză a limbajului poetic, elimină distincția dintre semnificat şi semnificant cu o naturalețe care izvorăşte din perfecta stăpânire a limbii: „Nichita Stănescu aboleşte norme fonetice, gramaticale, sintactice, semiotice. Aduce în poezie textul ştiințific, romanul, epopeea, filosofia, logica, teorema, demonstrația, silogismele, sofismele, agramatismele, cifrele, literele, tranşează trupul cuvintelor, înlocuieşte emoția şi intimitatea cu soclul oratorului, are aerul că umple cu hieroglife poemul de la catedra savantului, grădinile Academiei sunt pline de arbori în loc de cuvinte" (Uricariu, 1998: 10).

2.2.2. Transfigurarea absurdă

Adoptând aceeaşi metodă a transfigurării, modelul următor, cel al "transfigurării absurde "(Negrici, 1988: 120) este în mare măsură un exercițiu, un experiment literar. Poetul va alătura aparent spontan, într-o mare libertate, aproape de asociațiile haotice, reprezentări disparate, fragmente, detalii, fără legătură logică între ele. Deşi incongruente, elementele discursului vor alcătui un tot, împotriva oricărei logici şi distrugând coerența verbală. În acest mod „existentul" este transformat într-atât încât este de nerecunoscut: „această realitate distrusă e semnul haotic al insuficienței realului ca atare, ca şi al inaccesibilității «necunoscutului»" (Friedrich, 1969: 77).

Reprezentanți ai acestui tip de transfigurare sunt, parțial, Şerban Foarță, Nina Cassian, Leonid Dimov, Emil Brumaru sau chiar, uneori, Nichita Stănescu. Fantezia lor creativă recompune o lume nouă prin travaliul destructiv al limbajului. Folosind excesiv fragmentarul, vor căuta apropierea forțată a extremelor. Construcțiile poetice vor conține elemente cu trăsături semantice improprii sau discordante Vor fi utilizate stridențe de tot felul, pluralizări forțate, schimbări de gen gramatical. Totul urmează calea distrugerii totale a referinței. Un astfel de text este poezia Ninei Cassian *Atenţiune, copii !* (L: 71), falsă literatură pentru copii:

Domnişoara Cucuvacă
şi cu domnul Filmotec,
se distrează şi petrec
deşi nu ştiu să petreacă [...]

Scanned with OKEN Scanner

Domnişoara Cucuvacă
lasă urme şi te spurcă.
Domnul Filmotec se-mbracă
ba în sveter, ba în curcă.

Vor fi preferate titlurile lungi, clare, exprimând dorința fixării unei idei, a transmiterii unui nou sens, inedit şi inaccesibil cititorului. Astfel, receptorul se angajează în descifrarea nu formală ci semantică, în încercarea de a descoperi un alt tip de univers; în consecință, apar interpretări multiple cauzate de caracterul „fabulistic" al scrierii.

De o prețiozitate evidentă, Emil Brumaru îşi structurează discursul poetic în mod studiat, ceea ce-l îndreptățeşte pe Marin Mincu (Mincu, 1998: 839-841) să-l încadreze în categoria manieriştilor. Convenționalul, artificializarea, obscurizarea intenționată servesc la construirea unui univers poetic inedit.

2.3. Ermetizare prin metamorfozare aleatorie. Tehnici manieriste

Cea de-a treia categorie a scrierilor poetice aflate sub semnul obscurității este cea în care „existentul" este **metamorfozat** în „inexistent" printr-un proces de înlocuire. Acest nou material de lucru al poetului, un fel de extra-realitate, există doar în şi prin limbaj. Este cazul poeziei metalingvistice, al poeziei semnificanților, pe care o cultivă Nichita Stănescu şi, parțial, Cezar Baltag, Şerban Foarță dar şi alți poeți din generația '80. Această nouă lume nu mai trebuie raportată la realitatea imediată ci la o virtualitate, putând „fi caracterizată negativ («nereal»,«neobişnuit»,«altceva» etc.), solicitând doar contemplarea ei şi a actului însuşi care a produs-o." (Negrici, 1988: 131)

Întreruperea receptării se realizează prin metamorfozare aleatorie (Ibid.: 154), procedeu care depăşeşte logica, o anulează, cititorul nemaiavând misiunea găsirii unei reprezentări în plan real. Poetul „lasă inițiativa cuvintelor" (Ibid.: 155), transformându-se mai degrabă într-un subiect pasiv decât activ. Astfel îşi va supune poezia, unei constrângeri de ordin formal. Un exemplu potrivit este cunoscutul joc de cuvinte al lui Nichita Stănescu, poet care demonstrează o mare dexteritate în manipularea limbajului poetic:

N-ai să vii şi n-ai să morți
N-ai să şapte între sorți
N-ai să iarnă, primăvară
N-ai să doamnă, domnişoară (OC II: 28)

Spiritul ludic este predominant aici, constrângerile formale şi semantice dovedindu-se uşor de transgresat.

Tot prin metamorfozare aleatorie ca o prelungire în contemporaneitate a jocului avangardist, poezia asocierii prin omofonie a lui Şerban Foarță atinge, prin jonglerii verbale şi calambururi, o zonă referențială ireală. Poetul este coordonat de un impuls formal (rimă, ritm, omofonie) şi nu de coerență. Combinațiile inedite, paradoxale, măresc

Scanned with OKEN Scanner

efectul irealității, creând o „ne-lume" valabilă doar în limbaj. Aleatoriul nu trebuie însă interpretat întotdeauna ca gratuitate absolută, în spiritul dadaiștilor. Demonstrând spirit ludic, Șerban Foarță nu se limitează la întâmplător, la amuzamentul unui joc de cuvinte, poezia lui dovedindu-se „nu un joc gratuit, nu un efect muzical spontan, ci rodul unei migăloase filosofări asupra limbajului, masca în spatele căreia autorul se poate ascunde și pe care cititorul o poate da, dezvăluind esențe, la o parte" (Tartler, 1984: 105). Cu o impresionantă capacitate de coroborare a datelor culturale, precum și cu un savuros simț al încărcăturii stilistice a limbajului poetic, Foarță este în poezia noastră contemporană „un descendent din stirpea rară a degustătorilor de texte «poeşti»" (Mincu, 1999: 707).

Fără a dezvolta prea mult analiza tipurilor de poezie ermetică, vom păstra acest capitol în limitele teoretice, dat fiind faptul că părțile ulterioare ale lucrării (capitolele 3 și 4) vor exemplifica detaliat, cu texte variate, toate aceste procedee care ermetizează, închid, destructurează poezia îndepărtând-o iremediabil de conceptul consacrat de receptare.

NOTE

[1] Maria Ana Tupan, în *Scenarii și limbaje poetice* (București, Minerva, 1989: 15), face distincția între *modern* (cu posibilități remarcabile de expresie, dar cu o poetică prea puțin alterată față de cea tradiționalistă) și *modernist* (atribut al operei care marchează o mutație estetică). Autoarea consideră ca emblematici pentru cele două direcții pe Tudor Arghezi, respectiv Lucian Blaga.

[2] Aceeași autoare utilizează termenul de *hermetism* pentru o categorie lirică din secolul al XX-lea, caracterizată deopotrivă prin viziune poetică proprie și prin modalități expresive distincte.

[3] În opinia acesteia, poezia lui Baltag reprezintă un tip de „monism atributiv" iar cea a lui Aurel Rău de „monism substantival".

[4] Tupan încadrează „hemografia" tipului *monist* (monismul fiind o concepție filozofică potrivit căreia la baza tuturor fenomenelor lumii s-ar afla un principiu, fie material, fie spiritual).

[5] Critici consacrați ca Eugen Lovinescu, G. Călinescu, Ov. S. Crohmălniceanu, au realizat un inventar al poeților barbieni, care au evoluat apoi în direcții diferite sau au rămas la un stadiu al combinării influențelor: Simion Stolnicu, Eugen Jebeleanu, Emil Gulian, Cicerone Theodorescu, Vladimir Streinu, Virgil Gheorgiu, Al. Robot, Barbu Brezianu. Studiul de față nu îi ia în discuție fiindcă îi consideră nerelevanți pentru scopul propus. În cazul unei lucrări de istorie literară, poeții amintiți ar fi fost cu siguranță discutați, măcar pentru regăsirea elementelor preluate de la Ion Barbu.

[6] Când vorbim de poezia exclusiv fonică ne referim la exercițiile de virtuozitate combinatorie pe care Șerban Foarță le realizează în holorimele sale iar Nina Cassian în poemele scrise în „limba spargă". Dar despre aceste situații vom vorbi într-un capitol viitor, fiindcă nu fac parte din categoria poeziilor obținute prin structurare cu semantism obscur.

[7] Problema poemului românesc în proză a fost discutată de Mihai Zamfir în *Poemul românesc în proză* (ed. II, București, Atlas, 2000: 11), lucrare în care criticul avertizează asupra caracterului sporadic și lipsit de exemple notabile al prozei poetice contemporane: „În epoca noastră, proza poetică a ajuns un fenomen periferic, iar poemul în proză mai este cultivat doar întâmplător de poeți ratați sau de prozatori ocazionali lirici ".

Scanned with OKEN Scanner

3. STRUCTURA DE SUPRAFAŢĂ A TEXTULUI POETIC ERMETIC

Ca orice sistem de semne, limbajul poetic, subordonat sistemului lingvistic din care face parte, reprezintă un tip special de comunicare verbală, „o *interacţiune* subiectivă circumstanţială socio-cultural situată şi situantă pentru protagonişti, integrând în grade diferite, un demers comun de *simbolizare* care mediază şi orientează interacţiunea" (Jean-Marie Doutreloux, apud Vlad, 1994: 16). În consecinţă, limbajul poetic, şi cu precădere cel încifrat, ermetic, trebuie analizat în parametrii descrierii comunicării. Condiţiile necesare realizării comunicării, interacţiunea verbală – domeniu de sorginte sociologică – şi simbolizarea – axată pe calitatea de semn a limbajului – se prezintă oarecum insuficiente pentru ca poezia să se realizeze ca un sistem complex comunicativ. Sub presiunea contextului specific, limbajul poetic impune o anume „competenţă comunicativă" (Vlad, 1994:19), ca un „dispozitiv complex de aptitudini în care cunoştinţele lingvistice şi cele socio-culturale sunt în mod inextricabil împletite" (Kerbrat – Orecchioni, 1990: 31). În acest sistem complex de competenţe care se condiţionează reciproc, relaţia emiţătorului – sau eului producător (Negrici, 1988: 9) – cu receptorul este esenţială. Însă până la analiza problematicii receptării ca element constitutiv al simbolizării, este necesară evaluarea reprezentării textuale în plan formal.

Considerând că teoriile semanticii descriptive sunt insuficiente pentru relevarea mecanismului de structurare a discursului de tip ermetic, am raportat limbajul poeziei centrate pe obscuritatea semantică la teoriile textualiste consacrate (J. S. Petöfi, Teun A. van Dijk). Acestea analizează unităţile de vorbire de dimensiuni mai mari decât fraza, cercetând textul în ansamblul lui.

Astfel, în virtutea teoriei caracterului biplan al limbajului de care vorbeşte L. Hjelmslev, limbajul (în cazul de faţă limbajul poetic) poate fi situat pe coordonatele planului expresiei şi pe cel al conţinutului. Planul expresiei este format din substanţa expresiei şi forma expresiei (adică sunetele ca entităţi fizice, respectiv organizarea sunetelor în cuvinte sau în structuri superioare cuvintelor) iar planul conţinutului din substanţa conţinutului şi forma conţinutului (care reprezintă universul înconjurător respectiv reprezentarea mentală a acestuia). Ideea care a stat la baza teoriilor textului (van Dijk) concepe textul ca având o structură de suprafaţă şi o structură de adâncime.

Structura de suprafaţă a textului este reprezentată de relaţiile dintre propoziţii realizate la diferite nivele formale, de la prozodie, trecând prin nivelul fonologic, cel lexical, până la nivelul sintagmatic. Raporturile dintre elementele constitutive ale formei textului au consecinţe în plan semantic, putând vorbi de relaţii de echivalenţă, incluziune

Scanned with OKEN Scanner

şi intersecţie (Mihăilă, 1995: 68). La nivelul suprafeţei textului Ecaterina Mihăilă (2001) distinge alte două nivele: *suprafaţa structurii de suprafaţă* şi *adâncimea structurii de suprafaţă*. Autoarea precizează că primul subnivel, numit nivelul I, se referă la organizarea prozodică a frazei, înţelegând prin aceasta transpunerea grafică sau distribuţia fluxului fonator. Nivelul II al structurii de suprafaţă, numit „adâncimea structurii de suprafaţă" (Ibid.: 30), cuprinde organizarea propoziţiilor în succesiunea lor lineară, grupurile nominale şi verbale creatoare de figuri de limbaj.

Structura de adâncime a textului, mai abstractă, este reprezentată de „înţelesuri poetice" (Ibid.: 187) care formează unul sau mai multe domenii semantice sau „o sublume posibilă a lumii posibile a textului" (Id.). Acest plan pune în ecuaţie o anumită „competenţă textuală" (Mihăilă, 1995: 69), un sistem de reguli ale logicii care constrâng emiţătorul să uzeze de predicatele logice de tipul *Stare, Proces, Eveniment, Acţiune* şi argumentele *Agent, Pacient, Obiect, Instrument, Cauză* sau *Scop*. Analiza faptului lingvistic la nivelul adâncimii impune luarea în calcul a modalizării şi a „operatorilor modali" (Ibid.: 70) care pot arăta realizabilul – factualul, nerealizabilul – nefactualul, probabilitatea şi posibilitatea. Analog cu structura de suprafaţă şi structura de adâncime este considerată ca fiind bivalentă, conţinând *suprafaţa structurii de adâncime* (nivelul III) şi *adâncimea structurii de adâncime* (Nivelul IV). Domeniu prin excelenţă semantic, suprafaţa structurii de adâncime este reprezentată de două sau mai multe domenii semantice iar adâncimea structurii de adâncime constituie „semnificaţia de cea mai mare generalitate a textului, care poate fi un simbol sau o temă" (Mihăilă, 2001:187).

În lucrarea sa intitulată *Despre poezie* (ed.I, 1987; ed. II, 2002), Nicolae Manolescu propune o clasificare a limbajului în patru straturi: „o materie (sau o substanţă), o formă (sau o structură), un conţinut (sau un sens) şi o funcţie (sau o semnificaţie)" (2002: 54). Analiza limbajului pe nivele – fonologic, lexical, morfologic sau semiotic aduce o dată în plus argumente pentru a considera fenomenul construcţiei ori deconstrucţiei semnificaţiei ca pe o adevărată strategie aplicată pe etape textului.

Am realizat această scurtă trecere în revistă a domeniilor structurii textuale cu scopul de a delimita instrumentele teoretice necesare decupării textului poetic ermetic, permiţându-ne libertatea de a adapta teoria la situaţiile concrete de comunicare poetică. Textul ermetic presupune o serie întreagă de decodări, de la cele mai superficiale straturi până la nivelurile de profunzime. Astfel, am impus analizei textului o mişcare de la general la particular, de la suprafaţa limbajului la adâncimea semnificaţiilor sau frustrării semnificaţiilor. Punct de plecare al demonstraţiei, cercetarea elementelor concrete ale textului modern au relevat trăsături cu valoare de principii care conduc expresia poetică la ambiguitate, încifrarea simbolurilor, tensiuni semantice bazate pe incompatibilitatea termenilor, distorsiunea realului desemnat sau chiar, în mod extrem, la ironie, absurd şi grotesc.

3.1. Prozodia între rigoare şi libertate

Termen întrebuinţat pentru prima oară de G. Genette (1981), mimologismele reprezintă „o speculare a laturii verbale a cuvintelor în scopul de a deplasa atenţia de pe sens (obnubilat sau evacuat) pe formă" (Manolescu, 2002: 24), operaţiuni pe care

Scanned with OKEN Scanner

eul-producător (Negrici, 1988) le exercită asupra suprafeței textului de la organizarea prozodică a materialului poetic, la inventarul lexematic selectat. Ruperea parțială sau totală a legăturilor cu poezia clasică, riguroasă atât formal cât și din punctul de vedere al conținutului, dovedește prin specificul ei o revoltă concretizată în deconstrucția aplicată aspectului fonetic al cuvântului și justificată în virtutea unor principii prozodice. Aceste realități ale limbajului poeziei codificate lingvistic reprezintă „nu pur și simplu niște fapte de stil, ci *fapte de poezie* (s. n.), căci presupun un element intenționat de ordin estetic și un cod literar precis (cultivarea lor sistematică începe în prima jumătate a secolului XX și are caracter diferențiat în poezia anterioară bazată pe versificație și nu pe aspectul fonic al cuvântului)" (Manolescu, 2002: 25–26).

Diferențierea fundamentală dintre poezie și proză, ilustrată pe larg de retoricile tradiționale, se efectuează pe fondul repartiției fonice a materialului verbal în structuri ritmice. New Criticism-ul reprezentat de John Ramson consideră limbajul poetic ca având două laturi: „structura", reprezentată de partea logică și intelectuală a unei poezii, și „textura", adică figurile retorice, planul reprezentărilor metaforice, între care se stabilește o strânsă relație. Ramsom admite însă și posibilitatea introducerii unui alt factor constitutiv al limbajului poetic – nivelul metric și ritmic – într-o permanentă interacțiune cu ceilalți. În însăși substanța poeziei, dispunerea fonică a cuvintelor organizează specific discursul, factorul decisiv fiind *periodicitatea* (v. Jakobson, 1973). Asfel, „semnalul ritmic" (Ibid.) susținut de accente – dinamic, muzical sau temporal – impune o regularitate a ritmului, un tempo recognoscibil. Procedeele prozodice, reprezentate de ritm, rimă, măsură, construiesc versul ca un tip special de discurs, diferit calitativ de proză. Iar dispunerea sunetelor în vers are nu atât o funcție de interpretare cât una estetică. Reprezentanții școlii formale ruse acordau o atenție deosebită teoriei versului, văzând în acesta nu doar un simplu mod de împodobire exterioară a limbii vorbite prin combinarea metricii, a rimei și a aliterației, ci chiar un nou tip de discurs, cu elemente proprii, net diferite de cele ale prozei. Astfel, ritmul este considerat principiul organizator al limbajului poetic, cu repercusiuni asupra semanticii textuale. Teoreticieni ca O. M. Brik, R. Eihenbaum, I. Tânianov, V. Jirmunski (CL, 1983) au o viziune nouă asupra studierii versului prin corelarea sunetelor cu sensurile, a ritmurilor și melodiei cu sintaxa. Se admite, prin urmare, că armoniile fonice sunt într-o perfectă coeziune cu fenomenele morfologice sau semantice.

Dacă plecăm de la premisa că „forma" specifică a limbajului artistic îl deosebește pe acesta de limbajul prozaic prin percepția laturii acustice sau articulatorii, poezia secolului XX, și în special cea de după cel de-al doilea război mondial, marchează o ruptură față de tradiția prozodică a secolului trecut. Versificația în accepțiunea pe care o dă Vladimir Streinu (1966) presupune existența ritmului, rimei, măsurii și a pauzelor drept criteriu fundamental al formei poetice, versul modern, neregulat sau liber, fiind considerat „rânduri de poezie neprozodică din niciun punct de vedere, în care toate normele sunt aplicate *ad libitum*"(Ibid.: 22).

În capitolul intitulat *Principii de versificație* din culegerea *Questions de poétique* (Jakobson, 1973), Roman Jakobson ia în calcul cele trei tipuri de prozodie: *grafico-logică* – ce operează cu definițiile stabilind legi dogmatice – *cinetică (sau motrice) obiectivă* – conform căreia ritmul poetic este un fenomen de alt ordin decât cel obiectiv, el segmentând discursul din perspectiva timpului subiectiv – și *acustică* – ce se ocupă de sunetele

Scanned with OKEN Scanner

limbajului din punctul de vedere al trăsăturilor care joacă un rol în versificație. Aplicate la poezia ermetică, principiile tradiționale ale versificației nu reușesc să contureze o imagine clară și să ofere judecăți pertinente dat fiind că muzicalitatea internă a textului poetic se dezice de cele mai multe ori de utilizarea ritmului și chiar a rimei. Poliritmia, absența rimei și a pauzei conduc la o aparentă lipsă de normă prozodică în poezia contemporană. Însă, depărtarea de forma tradițională nu îndreptățește considerarea textului poetic ca având o natură similară prozei: „situat între versul regulat și proză, versul liber nu implică o destrămare a prozodiei" (Manolescu, 2002: 68). Esențial este faptul că mijloacele sunt altele, că strategia prozodică s-a schimbat. Dacă tradiția impunea o anumită ritmicitate sonoră, o muzicalitate, poezia contemporană se adresează mai puțin ascultătorului cât cititorului, având un pregnant caracter vizual: „Versul liber reprezintă ecoul unei epoci de tranziție între o prozodie a auzului și una a văzului: reglat încă de sonorități muzicale, începe să se ajute de forme grafice" (Manolescu, 2002: 68). G. Genette (1978: 48–67) realizează chiar o analiză diacronică a actelor de versificație, mai întâi sub unghiul raportului dintre pauza metrică și pauza sintactică, apoi din punctul de vedere al gramaticalizării rimelor, numite „rime noncategoriale", și constată, oferind date procentuale, o creștere a devierii de la clasici la simboliști. Fiind definit în raport cu limbajul prozei ca o abatere de la normă, limbajul poetic se dovedește astfel ca o abatere de la propriile norme.

Rostul acestui capitol nu este acela de a analiza ermetizarea discursului ca destructurare a semnificațiilor, acest lucru îl vom face într-un alt capitol. Intenția noastră este de a oferi o descriere a formei textului doar din perspectivă prozodică.

Conținutul ideatic poate fi încifrat și în condițiile unei perfecte alinieri la normele riguroase ale prozodiei clasice (Ion Barbu) dar și în situația unei dezordini verbale, unei inegalități a versurilor și a unei măsuri variabile (Nichita Stănescu, Daniel Turcea, Cezar Baltag).

a) Constrângerile formale ale poeziei cu formă fixă ori rigoarea versului construit după toate canoanele retoricii, nu reprezintă pentru poeții moderniști o limitare a demersului lor în direcția destructurării mesajului, ci mai degrabă o provocare la a-și demonstra virtuozitatea. Recunoscut pentru grija față de construcția formală a versurilor, într-o perfectă consonanță cu principiile poeziei purificate de orice trăsătură a mimesisului, Ion Barbu scrie poeme cu o organizare perfect echilibrată, cu măsură constantă, rimă și structură ritmică perfectă. De exemplu, poezia *Edict,* din volumul *Joc secund,* poem aparținând perioadei ermetice de creație, care răspunde receptării prin închiderea semnificațiilor, are o structură prozodică matematic construită: rimă încrucișată, ritm preponderent amfibrahic și măsură de nouă, respectiv opt silabe:

Această pontifică lună – / – – / – – / –
Cuvânt adormiților e, – / – – / – – /
Din roua caratelor sună – / – – / – – / –
Geros, amintit: ce-ru-le. – / – – / – –

O sobă, cealaltă mumie. – / – – / – – / –
Domnește pe calul de șah, – / – – / – –
La Moscova verde de-o mie – / – – / – – / –
De turle, ars idol opac. – / – – / – –

Scanned with OKEN Scanner

Dogoare, podoaba: răsfețe _ / _ _ / _ _ / _
Un secol cefal și apter. _ / _ _ / _ _ /
– Știu drumul Slăbitelor Fețe, _ / _ _ / _ _ / _
Știu plânsul apos din eter. _ / _ _ / _ _ /

Preocupat în efortul său poetic de desăvârșirea demersului său liric, Barbu își îndreaptă atenția asupra formei poetice ca muzicalitate interioară, asupra realizării ritmice a poeziei ca „vârtej al abisurilor și ciocnire a ghețurilor cu astrele"[1]

Caracterul pur convențional al unităților prozodice este demonstrat însă cel mai bine de Nina Cassian prin poezia ludică scrisă în „limba spargă", un cod lingvistic creat după tiparul flexionar al limbii române, care respectă ritmul, rima, măsura unui veritabil text pașoptist. Spre exemplu, poeta scrie chiar și un sonet (intitulat astfel) și respectă ostentativ toate rigorile sonetului clasic de tip eminescian:

Au înmorit drumatice miloave
sub rocul catinat de nituraşi.
Atâția venizei de bori mărgaşi ...
Atâtea alne strămătând estrave ...

Nicicând guluiul arfic, bunuraşi
n-a tofărit atâtea nerucoave.
Era pe când cu veli şi alibave
Cozimiream pe-o şaită de gopaşi.

Dar azi tumnărie-mi pare stena
Cu care goltul feric m-a clăuns
Şi zura-i nedă, mult elenteena ...

Doar vit şi astrichie-n telehuns.
Îmi zurnuie sub noafe melidena
Şi linful zurnuie, răuns, prăuns ...(Nina Cassian, L: 62)

Se observă astfel că poezia este alcătuită din paisprezece versuri grupate în două catrene și două terțete scrise în endecasilab, în ritm iambic și cu rimele dispuse după schema abba / baab / cdc / dcd (Gáldi, 1964: 323; DSL: 492). În plus strofele sunt caracterizate și prin independență sintactică, uneori versurile care alcătuiesc strofa fiind o singură frază (primul terțet). O altă trăsătură a sonetului este și independența semantică a părților componente, între catrene – mai generale și mai abstracte – și terțete – mai personale – producându-se o „sciziune", o ruptură. Caracterul compact dintre primele două strofe și dintre celelalte două strofe este în poezia de față realizat prin punctele de suspensie aflate între acestea. Însă, supunerea textului la constrângerile formale ale poeziei cu formă fixă, constrângeri de la care, în decursul timpului, s-a făcut într-o măsură mai mare sau mai mică rabat, reprezintă o contrabalansare a totalei lipse de sens a poeziei.

Fascinația formei se manifestă în mod particular și la oniricul Leonid Dimov, în texte în care coeziunea semantică este distrusă în favoarea unei structuri formale echilibrate, jocul silabelor formând un contrapunct, o armonie sonoră:

Scanned with OKEN Scanner

A viscolit un veac pătrat
Cu aur prin viroage,
Înaltul crâng l-au spulberat
Insecte xilofage.

Cad roade dure din copaci
Sunând în corzi de liră
Au rătăcit aezi săraci
Şi rezemaţi admiră

Cum prinde boabele de jir
prin uluire calmă
Un braţ de vânător ilir
Cu bube vii în palmă. (Leonid Dimov, V: 16)

Poetul parodiază aici cu ajutorul versificaţiei tiparul prozodic eminescian, întâlnit în *Luceafărul*: măsura de 7-8 silabe, ritm iambic, rimă încrucişată.

Tot a constrângere prozodică o constituie şi regulile de formare ale haiku-ului, poezie cu reguli prestabilite: text scurt de trei versuri şi numărul total de şaptesprezece silabe: *Întunecând întunericul, / iată / porţile luminii* (Nichita Stănescu, *Haiku*, OC II: 171). Specia provoacă deopotrivă prin exotism dar şi prin calitatea conciziei, a concentrării expresiei, însă poeţii care o experimentează nu îi mai respectă regulile, împrumutând doar caracteristica indirectă a dimensiunii reduse:

De ce / mi-ai apărut doamne / în timp ce eram asuprit // de mirarea că sunt? (Nichita Stănescu, *Spirit de haiku*, AM: 45) – 4 versuri şi 22 de silabe

mecanism lotus în apa mecanică / interior şi fragil / te aperi?(Daniel Turcea, *Ev*, Ep: 15) – 3 versuri şi 22 de silabe

lumina, stinsă, a pletelor / valul cărnii (Daniel Turcea, *Calea lactee*, Ep: 39) – 2 versuri şi 13 silabe

asemeni / asfinţirii / degetele / ezită (Daniel Turcea, *Asemeni*, Ep: 64) – 4 versuri şi 14 silabe

Umbra fructelor verzi / apasă secunda / lăsând-o să fugă / de sub platan (Nichita Stănescu, *În spirit de haiku*, OC I: 296) – 4 versuri şi 27 de silabe

Dacă timpul ar avea frunze / ce toamnă! (Nichita Stănescu, *În spirit de haiku*, OC: 297) – 2 versuri şi 12 silabe

Se ia din nou sânge infinitului. / Globule luminoase stelele, / Îmi izbesc ochii cu o durere lină. (Nichita Stănescu, *În spirit de haiku*, OC I: 298) – 3 versuri şi 32 de silabe

sicomorii-n floare / un om mort zâmbind (Daniel Turcea, *Ivire*, Ep82: 187) – 2 versuri şi 11 silabe

cerul / e o pasăre / în Dumnezeu (Daniel Turcea, *Zbor*, Ep82: 186) – 3 versuri şi 11 silabe

pământul inimii / facă-se cer / un cer arzând (Daniel Turcea, *Anastasia*, Ep82: 290) – 3 versuri şi 14 silabe

rouă / înconjurată de flăcări, strigare / de biruinţă (Daniel Turcea, *Vicleim*, Ep82: 291) – 3 versuri şi 18 silabe

Scanned with OKEN Scanner

b) Paralel cu încercările de supunere formală a textului poetic se dezvoltă o tendință de „eliberare" a structurilor prozodice de constrângerile şi rigorile impuse de tradiție. Poezia capătă un aspect vizual pregnant, o structură grafică originală, dezordonată, versurile lungi alternează cu versurile scurte, impactul versificației aleatorii antrenează o destructurare a semnificației. Prin urmare, poeții au două căi de a inova în domeniul prozodic şi grafic, aparenta dezordine sau aranjarea inovatoare a textului, repartizarea ce încalcă binecunoscutele canoane ale versificației compensând închiderea semnificației:

mic cearcăn
al marii încercuiri, o picătură
ce se prelinge înapoi în chipul apei
în urma setei
în adânc (Daniel Turcea, Ep82: 107)

Lipsa de ordine vizuală reprezintă astfel primul contact al cititorului cu textul, indiciu al semnificației încifrate cu impact asupra orizontului de aşteptare al receptorului. Daniel Turcea este un poet „prin excelență nonconformist care oferă exemple de grafiere originală a textelor poetice" (Mihăilă, 2001: 60). Pe lângă utilizarea măsurii inegale poetul aliniază fiecare vers la distanțe diferite. Cu îndrăzneală, poetul inovează la nivelul dispunerii spațiale a textului alternând alinierea versurilor la stânga cu alinierea la dreapta. Discursul e fracturat de tempoul impus prin repartizarea prozodică:

unde
fără maluri
Râu
şi punte
pentru cine-ntreg acest senin?

cine
dacă nu coboară
însuşi cel ce ştie
dinafară?

decât ce se vede

mai înalt
privi
(*Acest senin,* Ep: 21)

Tot efectul vizual reprezintă principalul argument al textului şi în cazul poeziei lui Şerban Foarță, poet ce dispune materialul verbal în aşa fel încât să obțină efecte grafice:

... umbra (nici noi) a vr'unui blam:
pre cai mascați în vânat
lila
turchez
umblam. (OS: 77)

Scanned with OKEN Scanner

Astfel, versurile monomembre se dispun unul în prelungirea celuilalt, formând enunțuri fragmentate, de un ambiguu dincolo de o simplă intenție ludică: „Virările spre absurd, spre obscur, spre ermetic sunt trepte ale forării în lumea cuvintelor. Punerea în pagină, fastuoasă, sufocantă de pedanterie, speculând chiar şi ... „aerul dintre cuvinte" corespunde unui protocol „belle-époque", unui cod în care semnificațiile gesturilor erau atent formalizate." (Mircea Mihăeş, 2000:12).

c) Uneori, poetul exploatează spațiul complet, textul acoperind pagina de la stânga la dreapta, ca un text de proză:

O, ce muzical tunel este spirala cochiliei calcaroase a trilobiților! Camere cu pereți despărțitori transversali, spire ce se derulează treptat, ondulări de cretă închise, sutùri extrem de încrețite, dantelate, goluri pietroase din care nautilii au dispărut. Iar aceste plinuri inverse, cămările acestea goale, adevărate întrupări ale limitei dintre a fi şi a nu fi, supraviețuiesc nemişcate plinurilor vii care le-au locuit. Logodnă eternă a totului şi a nimicului: cochilia unui nautil dispărut nu este altceva decât forma pietrificată a blestemului Julietei extins la scara întregii existențe: „Te iubesc şi te voi iubi întotdeauna, iar dacă şi după moarte există iubire, mai bine cu tine în infern, decât fără tine în paradis " (Cezar Baltag, ŞO: 7–8)

Totuşi, prozodia se poate justifica printr-o rimă interioară, mijloc prin care poetul segmentează realitatea sonoră a poeziei distinct de discontinuitățile prozei:

Acum, când ea-şi consultă ceaşca, pe care-o ține ca pe-o floare (din soiul ***lupidragi)*** *de ansa fragilă şi cu dulce galb,*
cu ce cuvinte aş putea, fără s-o tulbure, să-i spun, să-i dau de înțeles că şansa, pe care pare s-o aştepte de la ghiocul univalv al ceştii ca atare, ea, al cărei nume poate fi (şi poate că şi e) Ortansa, că şansa, cum spuneam: nu trece, sau, dacă trece, nu opreşte, sau, chiar dacă opreşte, nù stă (decât puțin) într-un oraş, ***al ei,*** *urât şi care-şi pierde, pe zi ce trece, ănportansa mult prea urât şi-n care singur varul odăilor e alb.* (Şerban Foarță, OS: 186)

Dând unor poezii ale sale aspectul prozaic, Şerban Foarță duce la extrem această tehnică de impunere a substanței grafice şi îngustează spațiul textului aşezat în pagină, exagerând chiar prin despărțirea cuvintelor în silabe la capătul rândului:

... cu umbre, lande,
doamne în crinolină albă. (În crin, o
lină, albă, zadarnică ardoare.) Cu
umbre, lan de doamne. (În crinolină

Scanned with OKEN Scanner

albă: za darnică, ard oare?)Cu doamne-n voal (ten palid, ovaluri împietrite). Cu doamne-nvoalte ('n palid, - o, valuri împietrite!) Cu doamne nulipare. Cu,-n umede rumori eoliene (din insule Hebride, nu Lipare), un evantai de doamne nulipare. Într-un târziu fief; regate – norii. (În – tr-un târziu, fie fregate – norii!) Cu nume de rumori eoliene: Aura, Favonia, Zéphyrine. Cu ***Umbre, lande, doamne*** *în mână (e o carte). - Cu un brelan de doamne în mână (e o carte), să pierzi la* ***qui-perd-gagne*** *(şi viceversa).* (OS: 215)

Poetul realizează jocuri savuroase de cuvinte combinând rime şi de-cuplări / cuplări diverse aplicate silabelor: *în crinolină albă – în crin, o lină, albă; zadarnică ardoare – za darnică, ard oare?; cu doamne-n voal (ten palid, ovaluri împietrite – cu doamne-nvoalte ('n palid,- o, valuri împietrite!)*, etc.

Dacă înţelegem prin grafie „linearitatea discursului verbal reprezentat grafic de înşiruirea literelor pe suprafaţa paginii" (Parpală-Afana, 1994: 51) vom observa în cazul citat o discontinuitate a semnificantului vizual, o exploatare a spaţiului de care poetul dispune, în vederea încărcării semnului lingvistic cu o valenţă iconică. În acest mod, textul impune şi printr-un joc optic al spaţiilor dintre cuvinte, prin parantezele care segmentează şi aşa discontinua exprimare.

Coloana se poate îngusta mai mult chiar, spaţiul limitat fiind o revoltă împotriva transparenţei cuvântului. Forma fracturată de despărţirea frecventă în silabe sugerează tocmai „ruperea" semnificaţiei, desprinderea semnificatului de semnificant:

Un mareşal purtat, pe umeri, în triumf. Un mareşal zuav, în roşu. Purtat de-ntreg haremul, pe umeri, în triumf. Un mareşal unicolor, unipetal, unifoliat. Un mareşal. (În eşalonul–ntâi, suita-i în şal-

Scanned with OKEN Scanner

vari.) Un mareşal zuav, în roşu, paspoalul căruia, în roşu, ca şi eşarpele-i (de moar), te fascinează! Un mareşal zuav. Suav. Un mareşal care înşală. (Şerban Foarţă, OS: 214)

Ferdinand de Saussure [2] considera că scrierea a căpătat un rol prea mare în limba literară, că preponderenţa sa reprezintă o practică periculoasă pentru că imaginea grafică a cuvântului câştigă teren în faţa sonorităţii, implicând dependenţa limbii de forma scrisă. Poezia citată sprijină această afirmaţie deoarece demonstrează obligativitatea receptării ei în forma scrisă.

Asemănătoare versetelor lui Saint – John Perse, poezia modernă românească se poate construi pe fragmente, construcţii în raport direct cu autonomia poemului, separate prin spaţii albe dar configurând gramatical o singură frază:

Ah, după-masa ceea,-n care ne obosisem, tu şi eu, să transformăm o farfurioară, albă cu dungă conabie, - ntr-o scrumieră;

căci aveam oaspeţi, peste noapte: o prietenă şi-un flirt al ei, - şi căutasem prin vecini, care-ncotro, o somieră,

iar tu găsiseşi într-un cufăr, prin care nu mai scotocisem de ani de zile, cam coclită, dar din argint, o pomieră,

graţie rozalbului, de nalbă, al căreia aveai să afli că,-n limba lui Buffon, ***althaea*** *se cheamă* ***roză tremieră***... (Şerban Foarţă, *Despre nimic*, OS: 185)

d) Tendinţă a poeziei moderne spre imagism, reprezentarea grafică a textului ia forme dintre cele mai surprinzătoare, în „încercarea de a redescoperi o modalitate modernă de expresie concentrată în vechea poezie chineză", tehnică ce „avea să se transforme într-o tendinţă evidentă spre ermetism" (Grigorescu, 1975: 276). Cuvintele, „aspirând să se dezvolte în anagrame" (Babette Deutsch[3]), capătă caracter iconic, imaginea tinzând să motiveze semnul. Poezia vizuală (concretă) „face din sunetul şi forma cuvântului domeniul ei explicit de investigare." (Rosmarie Waldrop[4]). Cele trei laturi ale cuvântului – verbală, vocală şi vizuală – sunt exploatate într-un astfel de tipar poetic: „Evoluţia (...) de la oralitate la scris generează, în practica literară, o reconsiderare a unităţii fonice în poezie: locul versului (ca structură ritmică) este luat de

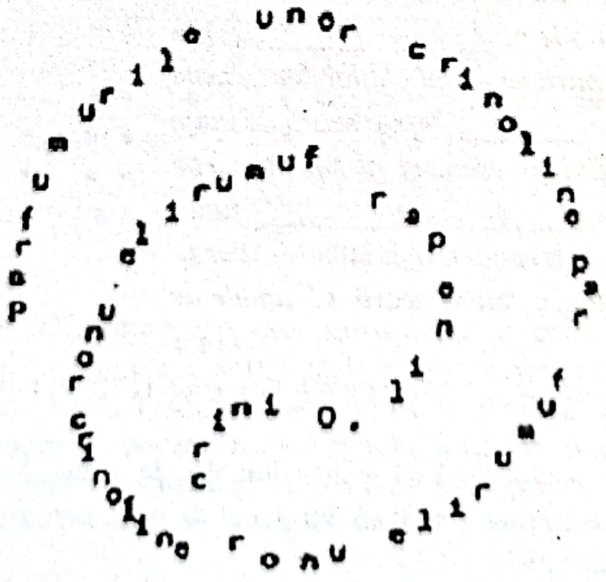
Scanned with OKEN Scanner

cuvânt (ca structură fonică şi grafică). Ceea ce ritmul reprezintă pentru cei vechi reprezintă pentru cei noi imaginea şi cuvântul. *Sediul operaţiilor prozodice se mută aşadar din vers în cuvânt, din sunet în literă. (s.n.)* " (Manolescu, 2002: 71)

O modalitate de vizualizare a poeziei este includerea textului într-o imagine, prin cooperarea a două tipuri de coduri: lingvistic şi vizual. Acest tip de punere în pagină a textului poetic poate contribui la constituirea semnificaţiilor însă poate, în egală măsură, să constituie în sine unicul semnificat al textului, care să trimită la un tip de semn – emblemă. În consecinţă, lectura va presupune decodarea a doi semnificanţi: grafic şi iconic:

De dimensiunile unei urechi
de elefant (nu şi de for-
ma ei) ***o pâlnie*** *de for-*
ma unei flori de ipo-
moea (nu şi de faţa
ei) ***dezafectată***
de faţa
iascăi vechi (nu şi de in-
sonoritateaS ei) cu caneluri
în scoica-i albă) de sono-
ritatea unui greu clopot
scufundat ***de gramofon***
(Şerban Foarţă, *Gramofon*, OS: 300)

Faţă de caligramele lui Apollinaire, poezia vizuală românească „înglobează grafismul în forme ludice moderate" (Parpală – Afana, 1994: 53). Referentul textual poate fi exprimat şi grafic (de exemplu, în poemele lui I. Segărceanu, din volumul *Poemograme şi alte poezii*) însă există şi cazul contrar când concretizarea poeziei în plan bidimensional nu conduce la referent ci, în virtutea unui accentuat caracter ludic, derutează orice asociere semantică (Şerban Foarţă, OS: 226):



Scanned with OKEN Scanner

Conținutul poeziei se încadrează în categoria „holorimelor", a versurilor omofone ale lui Foarță: *parfumurile unor crinoline par fumurile unor crini O, line par fumurile unor crinoline.* În plus, se solicită colaborarea unui alt cod semiotic – cel vizual: „Realul este recuperat prin oglinda mimetică a pictogramei care funcționează antifrastic în raport cu semnificația propriu-zis lingvistică, convențional-iconică a textului" (Oancea, 2002: 31).

Prin urmare, reprezentarea grafică se constituie ca un cod iconic, adică „un sistem care face să corespundă unui sistem de vehicule grafice, unități de percepție ale unui sistem semantic care depinde de o codificare anterioară a experienței perceptive"(Eco, 1982: 273). Apare însă în exemplul prezentat problema similarității trăsăturilor semantice ale mesajului cu cele de ordin optic. Astfel, reprezentarea iconică stabileşte artificii grafice care nu corespund trăsăturilor de conținut ale mesajului propriu-zis.

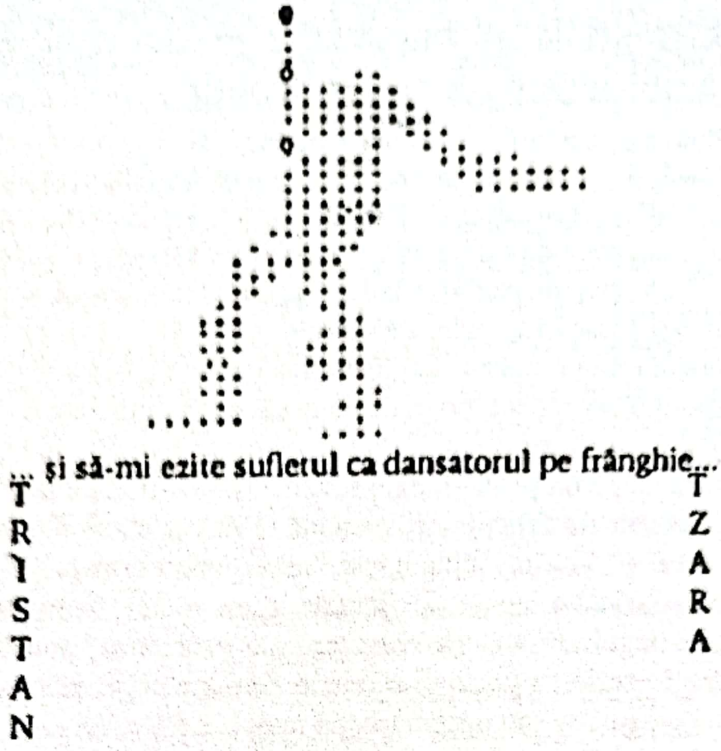
Charles S. Peirce defineşte semnul iconic ca fiind referirea „la obiectul pe care-l denotă doar în virtutea însuşirilor proprii pe care le posedă, fie că un asemenea obiect există sau nu în realitate. Este adevărat că dacă acest obiect nu există în realitate iconul nu acționează ca semn; aceasta nu are însă nimic de-a face cu caracterul său ca semn." (1990: 277) Forma grafică a textelor prezentate, manifestare a *iconosintaxei* (Parpală – Afana, 1994: 55), „în care literele şi cuvintele formează imagini iconice" (Id.), concurează cu alte modalități non-literale de vizualizare a textului:

i) Cuvintele pot fi asociate cu reprezentări pur convenționale, grafice – linii şi puncte – care depăşesc codul lingvistic, procedeul fiind un tip de cod permisiv (Paul Cornea, 1999: 77), în care relația semnului cu interpretantul este abolită:

Cel care ex anima racionali & humana carne
subsistens întinde o _____ *funie*
între înalt paratrăsnetul halei de carne
*întinde*_____ *'ntr-o seară de iunie*
şi verde ovalul pe vremuri al unei lucarne
*întinde o*_____ *funie*
pe care ex anima racionali & humana carne
subsistens începe 'ntr-o seară să umble de
iunie
sub el are forfota grasă a pieței de carne (Şerban Foarță, OS: 183)

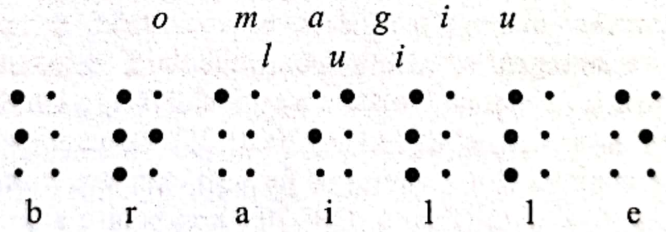
ii) Inovația poate fi dusă până dincolo de orice legătură cu semnificația, selectarea formelor se face din punct de vedere esențialmente vizual (Şerban Foarță, OS: 294):

Scanned with OKEN Scanner



Numele cunoscutului inițiator al dadaismului, Tristan Tzara, are valoare de simbol, care, prin descifrare, trimite la tipul special de cod utilizat, marcă a heterointertextualității (v. § 3.7.2.). Informația vizuală susține textul (*şi să-mi ezite sufletul ca dansatorul pe frânghie*) iar motivația codului nonlingvistic (grafic) la care se face apel este însuşi numele poetului amintit.

„Fanatic al formei" (Simion, 1989: 404), Şerban Foarță demonstrează afinități pentru „poemul concentrat, redus la o pură cercetare formală" (Ibid.: 405) în care cuvintele nu mai sunt suficiente, fiind susținute de elemente ale altor limbaje (braille, de exemplu):



(OS: 297)

Poezia tinde astfel „către impersonalizarea totală a actului poetic, transformarea acestuia în act pur, în simplă operație abstractă, în pură mişcare virtuală, lipsită de subiect ca şi de obiect" (Mincu, 1986: 154). În mişcarea neomodernistă de escaladare a codului lingvistic se înscrie şi această poezie în care se transportă un simț secundar (tactilul) în plan vizual. „Omagiul" este adus tocmai codului non-uzual şi elitist al limbajului specific nevăzătorilor, limbaj care presupune o cenzură, fiind în plan simbolic emblemă a inițierii în semnificație.

Scanned with OKEN Scanner

3.2. Ortografia şi punctuaţia – domenii ale inovaţiei şi ambiguizării discursului poetic

Intim legată de problema prozodiei poeziei moderne, domeniu ce „stabileşte corectitudinea formală a domeniilor celor mai întinse ale scrierii, supunând normelor ei folosirea sistemului de semne grafice adoptat, relaţiile scrierii cu sistemul, cu structura şi cu normele limbii literare, în primul rând cu pronunţia – dar şi situaţii de scriere fără legătură cu realitatea fonică reprezentată" (Beldescu, 1984: 13), ortografia poate indica modul în care trebuie citită o poezie, segmentarea caracteristică a textului. După cum am văzut şi în subcapitolul precedent, procedeele grafice sunt utilizate de poeţii secolului XX în scopuri artistice, pentru a înlocui formele prozodice tradiţionale. Astfel, am putea considera ortografia ca pe un principiu al prozodiei moderne. Pe lângă funcţia expresivă, cuvântul are şi o accentuată funcţie ornamentală [5], văzută ca modalitate de construcţie în sine. Reprezentarea grafică presupune, pe lângă punerea în pagină, formatul paginii, intervale, margini şi aspecte legate de alegerea caracterelor, lipsa semnelor ortografice, aplicarea sau nu a regulilor scrierii corecte. De asemenea, punctuaţia reprezintă un auxiliar de valoare în scrierea poeziei, semnele de punctuaţie, prin prezenţa sau absenţa lor, conducând la construcţia sau deconstrucţia mesajului.

Domeniu ce exploatează forma scrisă a mesajului, ortografia poate fi spaţiul operaţiilor organizate la nivel grafic, având în vedere că lexemul reprezintă „unitatea discretă şi dată, constituită dintr-un ansamblu de semne grafice dispuse într-o ordine pertinentă şi admiţând repetiţia" (Grupul μ, 1974: 34). Prin urmare, avem de a face cu figuri numite metagrafe, operaţiuni care modifică aspectul vizual al cuvântului şi, implicit, al textului, fără urmări majore pe plan fonetic.

Raportată la poezia ermetică sau la cea cu tendinţe ermetizante, ortografia nu este întotdeauna un domeniu exploatat de toţi poeţii, nu prezintă importanţă ca factor constitutiv al codificării poetice. Reprezentanţii ermetismului canonic, provenit din poezia pură de factură mallarméeană, Ion Barbu ori Dan Botta, respectă regulile ortografiei şi ale punctuaţiei, construiesc din punct de vedere formal un discurs univoc, fără devieri de la normă.

Greşeala de ortografie, „tenue pour une tare, souvent ridicule et presque honteuse"[6] devine în cea de-a doua jumătate a secolului XX, o latură inovatoare, trăsătură a „nonconformismului ortografic" (Mihăilă, 2001: 75) la care apelează numeroşi poeţi. Scrierea greşită a cuvintelor sau a anumitor forme flexionare (*trotoar* (Foarţă, OS: 52), *colorile* (Foarţă, OS: 63), *loau* (Foarţă, OS: 70), *noo* pentru adjectivul „nouă" (Foarţă, OS: 129), *oo* pentru „ouă" (Foarţă, OS: 129), *loa* pentru forma verbală „lua" (Foarţă, OS: 154), *doo* pentru numeralul „două" (Foarţă, OS: 206), *nopturni* (Foarţă, OS: 72), *celelante* (Nichita Stănescu, OC I: 181); *arbor* (Nichita Stănescu, OC I: 224), *hengheri* (Foarţă, OS: 11), *supsemnatu* (Foarţă, OS: 36), *dealog* (Foarţă, OS: 39), *galantom* (Foarţă, OS: 39), *garsoneră* (Foarţă, OS: 45), *maneră* (Foarţă, OS: 45)), scrierea a două cuvinte împreună (*plooninge* (Foarţă, OS: 23); *meduzeiforme* (Foarţă, OS: 33); *invidiosincrasii* (Foarţă, OS: 32)), adaptarea scrierii la normele ortografice ale altor limbi (*Despre ethernul pheminin* (Foarţă, OS: 32)), numele proprii scrise fără majusculă într-un singur cuvânt (*andreitudor* (Foarţă, OS: 31)), ortografiile sincopate corespunzătoare

Scanned with OKEN Scanner

limbii vorbite neliterare (*v-asi'ur* (Foarță, OS: 52), *ma'ala* (Foarță, OS: 53), *pân'la* (Foarță, OS: 148)), deplasează interesul cititorului de pe sens pe formă, de cele mai multe ori relația de referențialitate având un caracter ambiguu.

Un alt procedeu al poeziei contemporane este **adjoncția grafică**: dublări de litere, folosirea semnelor grafice la începutul versului, adăugarea semnelor grafice – accentul, ghilimelele sau asteriscul – până la utilizarea semnelor non-grafematice. Mai puțin spectaculoasă, dublarea literelor sub influența limbilor străine cu ortografie etimologică (*suggestie* (Foarță, OS: 57), *lassouri* (Foarță, OS: 72)) imprimă un caracter livresc textului și nu constituie propriu-zis decât o altă manifestare a caracterului ludic al poeziei în discuție. Adăugarea ghilimelelor delimitează nivelele textului, ele pot scoate în evidență cuvintele (*culorile avându-și „cheia" lor* (Foarță, OS: 233)), reliefează planurile vorbirii (*evanescență, vaporozitate (cf. „gaz" și / „aer"), a mătăsii* (Foarță, OS: 234)), sau pot introduce intertextualitatea (*printr-un mallarméan „prodigiu de ra- / cursiuri și elanuri, într-o scrisură cor- / porală, un lucru-a cărui redactare ar ce- / re –n proză dialogată sau descriptivă, / lungi perioade: Poemul pur, adică liber / de-ntreg tacâmul scriptologic ...": **Noc- / turne** de Chopin, să zicem, - nu, însă, / dulce, nu suav* (Foarță, OS: 235)) ori citate în limbile de origine (*„cette valse est un vin que j'ai bu dans tes bras"*, din Louis Aragon – *Elsa-Valse* (Foarță, OS: 236)). Utilizate în acest ultim caz ghilimelele pot fi însoțite de trimiteri la subsolul paginii cu ajutorul asteriscului, intertextualitatea fiind prezentă în această situație în cel mai explicit mod – citatul.

Semn grafic cu funcție ortoepică, accentul poate indica pronunția pentru care se optează, în cazul omografelor (*acèlor* (Foarță, OS: 76), *umbrèle* (Foarță, OS: 32)), dar își pierde din atribuțiuni când este utilizat greșit (*àgilă*, în loc de „agìlă" (Foarță, OS: 130), *Zèphyrului* pentru „Zephìrului" (Foarță, OS: 201), *càis* și *càisă* pentru accentuarea pe i (Foarță, OS: 60), *indrușàim*, pentru „indrușaìm" (Foarță, OS: 33/74)), când este aplicat unui cuvânt monosilabic (*nù* (Foarță, OS: 41, 44, 45, 70, 71, 73, 81, 186, 206, 207), *cà* (Foarță, OS: 55), *mài* (Foarță, OS: 73), *n-àu* (Foarță, OS: 103), *è* (Foarță, OS: 134)) sau unuia creat de poet (*tulumbagibașà* (Foarță, OS: 23), *henè* (Foarță, OS: 82)).

După exemplele menționate se observă o predominare a acestor procedee la Șerban Foarță, de remarcat fiind „spiritul ludic în colaborare cu simțul limbii, ridicat acesta la puterea unei remarcabile inteligențe lingvistice"(Ulici, 1995: 140)

Caracter ermetizant are, deși rar întâlnită, **adjoncția semnelor non-grafematice**, semne care nu aparțin codului limbii și care instaurează o ambiguitate: *aleea ☞să-l poarte-anume / unde vrea*, Foarță, OS: 209), *că, poate, eu îs, / dom'le, ☯-ul / lui Nenea Iancu* (Foarță, C: 18), *ca cum în amor / și-n zodia ♋-ului* (Foarță, C: 19), *Pe terenul din parc, / de l♥w-tennis* (Foarță, C: 54). Uneori acestea obliterează semnificația: *când Pieile (acestea) Roșii se-ntra- / sortau atât de bine cu Cel-de-dincolo-de-Ma- / re (în irocheză ⌣ ⌣ _ ⌣) ∞∞∞: un pitoresc și / incredibil d. Violet sau Violette?!* (Foarță, OS: 204). În acest ultim exemplu poetul face o trimitere în subsolul paginii: ***Ad libitum** (în sensul că se „umple" de către fiecare cititor, – conform, desigur, schemei metrice prescrise)*, ca un pact prestabilit cu cititorul co-autor la construcția sau deconstrucția semnificației.

Scanned with OKEN Scanner

Mai des întâlnit decât artificiile grafice descrise mai sus, **procedeul anulării totale sau parțiale a punctuației** perturbă sintaxa având ca efect imediat crearea de incertitudini semantice:

trezeşte zborul
ce L-ai pus
în ou

gânditul ou
al sufletului
norul

şi iată
cerul mic
şi cum mă-nchide

abia aud
cum
Pasăre
mă chemi

deasupra apelor

acolo

îmi deschide! (*Balada splendorii*, Daniel Turcea, Ep: 61)

Atunci când abolirea punctuației este însoțită şi de renunțarea la majuscule, ca în cazul de mai sus, ambiguitățile gramaticale şi semantice fragmentează comunicarea. În schimb, majusculele pot organiza măcar parțial discursul poetic lipsit de semne de punctuație:

Îmi pusese verighetă
în jurul de părul meu
un orizont de ape
şi un pământ mereu
Cu o plesnire susă
şi nevăzută însă
de alte lumi ce uită
viața mea apusă
numai de dinainte de a răsări. (*Iarna*, Nichita Stănescu, AM: 260)

Frecvent întâlnită în poezia lui Dan Laurențiu, tehnica suprimării punctuației este aplicată de data aceasta nu unui text eliptic, supus fragmentarului, ca în cazul lui Turcea, ci unei construcții mai închegate din punct de vedere sintactic, efectul ambiguizării fiind mai puternic:

Scanned with OKEN Scanner

Tu eşti tatăl tău
vorbe şuierate în vânt cu limba de cenuşă
două flăcări agonice şoptind la gura sobei
niciodată pentru totdeauna
.....
păpuşi japoneze şi umbre chineze
theatrum mundi
cine imită pe cine fereastra camerei
mele râuri repezi dealuri văi (Dan Laurenţiu, AE: 50–51)

Datorată lipsei semnelor de punctuaţie, ambiguitatea repartizării funcţiilor sintactice, a relaţiilor care se stabilesc între unităţi (*niciodată* poate avea funcţia de complement direct al verbului la gerunziu, *şoptind*, dar şi valoare de circumstanţial de timp al aceluiaşi verb) are repercusiuni şi în plan semantic.

Semnele de punctuaţie pot fi însă folosite excesiv în contexte nespecifice, contexte în care, conform normelor limbii române, nu ar fi indicat să apară niciodată. Un exemplu des întâlnit la poeţii moderni este utilizarea semnelor de punctuaţie la începutul versului:

! pregătindu-se să intre
într-al şaptelea lui trup,
sângerând din ochi şi vintre,
urlând ţapăn ca un lup (Cezar Ivănescu, D: 19)

În virtutea unei întrebuinţări ludice a limbajului, semnele de punctuaţie sunt uneori înlocuite de cuvinte:

Stimată profesoară fundiţă
având în vedere marele fundiţă
profundul devotament ce vi-l port fundiţă
vă rog ca fundiţă
în limita posibilităţilor fundiţă
să mă ajutaţi să trec din clasa
vertebratelor rigide fundiţă
în aceea fundiţă
mult mai adaptată fundiţă
a nevertebratelor de culoare fundiţă
de preferinţă fundiţă
roz

Cu stimă fundiţă
Ovidiu Niţă (*Scrisoare*, Nina Cassian, L: 15–16)

Exploatarea ortografiei şi a punctuaţiei în beneficiul efectelor de stil reprezintă o caracteristică a poeziei de la sfârşitul secolului XX, fie că se încadrează în tipul discutat de noi, fie că nu. De reţinut este însă faptul că, în perfectă colaborare cu sintaxa,

Scanned with OKEN Scanner

domeniul grafic al poeziei (prin care înțelegem nu numai semnele ortografice şi cele de punctuație, ci şi organizarea spațială a textului poetic, despre care am vorbit în capitolul precedent) constituie un teren în care pot acționa forțele construirii coerente (din punct de vedere sintactic şi/sau semantic) a textului sau anarhia „de-construirii" conexiunilor textuale, a „rupturii" cu tradiția discursivității liricii.

3.3. Nivelul sonorității textului ermetic

De factură manieristă, exploatarea palierului fonetic al limbajului țintește în poezia secolului XX, şi în special cea din a doua jumătate, scopul deplasării atenției de pe semnificat pe semnificant. Modalitate de disimulare a limbajului, operațiunea formală asupra sonorității poeziei reprezintă o cale sigură spre încifrarea, obscurizarea mesajului. Accentul cade astfel pe artificiile lingvistice, pe inovațiile „pangramatice" (Hocke, 1977: 44), pe „un fel de fono-grafie liric uluitoare" (Ibid.: 51). Afinitățile dintre sunete, fie ele consoane sau vocale, relațiile sugestive din punct de vedere sonor, jocul omonimiilor şi al figurilor limbajului cu valoare auditivă, reprezintă un scop în sine al poeziei moderne.

Tendința spre închiderea accesului la semnificație nu este de dată recentă. Exprimată deschis de Mallarmé („ajouter un peu d'obscurité"), „părintele unui tip cu deosebire cifrat al liricii „hermetice" contemporane în Europa" (Hocke, 1977: 77), obscurizarea voită a limbajului poetic, numită ermetism, semnalează pe plan fonetic o deschidere a cuvântului „spre propria-i paradigmă sonoră" (Parpală-Afana, 1994: 45).

A căuta efectele ermetismului pe plan fonetic sau cerceta în poezie supunerea nivelului sonor pentru anularea suveranității semnificației, presupune diferențieri categorice între textele ermetismului pur – „canonic" aşa cum l-am numit într-un capitol anterior – şi textele aparținând perioadei de supremație a semnificantului, grafic ori fonetic, din cea de-a doua jumătate a secolului XX. Poeți ca Ion Barbu şi Dan Botta mizează mai puțin pe latura superficială a fonetismelor, ermetismul lor, de substanță, vizează nivele mai adânci ale blocării referențialității. Totuşi, astfel de fenomene de suprafață nu lipsesc cu desăvârşire, însă sunt surclasate de spectaculoasele exerciții ludice ale poeților mai noi, ca Nichita Stănescu, Daniel Turcea, Dan Laurențiu, Şerban Foarță, Leonid Dimov. Poezia sfârşitului de secol, teren fertil pe care apare postmodernismul, deci conținând germenii unei poetici ale excesului de formă, utilizează cu precădere „o modalitate de constituire a textului prin conexiuni eufonice şi semantice din aproape în aproape" (Mihăilă, 2000: 58). Cu pronunțat caracter ludic, această poezie fundamentată pe construirea eufonică demonstrează că „impesia de virtuozitate e puternică, iar efectele sunt spectaculoase" (Id.).

De factură sintactică, figurile de construcție bazate pe simetrie au „caracter tranzitoriu" (Mancaş, 1991: 87) către nivelul sonor al limbajului, armoniile acustice provenind din structuri repetitive. Dispunerea fonemelor în cuvinte şi a cuvintelor în frază poate conduce la afectarea nivelului semantic, nuanțându-l sau, dimpotrivă, închizându-l. Astfel, paralelismul „una dintre formele posibile de existență ale figurilor de construcție, cu mențiunea că rămâne una dintre cele mai importante şi că poate include între

Scanned with OKEN Scanner

variantele sale numeroase modalități concrete de manifestare"(Ibid.: 85) are ca efect formal eufonia, muzicalitatea sunetelor, „les rencontres des sons harmonieuses"[7]. Repartiția sunetelor, alăturările de consoane sau de vocale, repetiția sunetelor, expresivitatea acestora reprezintă un teren exploatat din ce în ce mai mult de poeții contemporani având în vedere faptul că „epuizarea ciclică a cuvântului, deschiderea spre propria-i paradigmă sonoră volatilizează treptat conținutul semantic." (Parpală-Afana, 1994: 45). Sonoritatea incantatorie a limbajului poetic compensează de cele mai multe ori vidul semantic, artificialul, exercițiul ludic sau dinamica formei devenind astfel prioritare.

Experimentul afectează semnificantul la nivel lexical – operațiunile se exercită asupra formei cuvântului – dar și la nivelul formal al textului. Miza este aceeași: crearea unei poezii sonore, în care semnificantul tinde să acopere zona semnificatului.

3.3.1. Dilatarea sunetelor

Cea mai simplă intervenție asupra corpului sonor al cuvântului este „dilatarea sunetelor"(Parpală – Afana, 1994: 46), un tip de metaplasme prin adjoncție repetitivă (Grupul μ, 1974: 43) care accentuează cantitativ sunetul, amplificându-i durata:

Nu cântecul privighetorii,
Aadame,
Ci înțelesul cântecului ei (Nichita Stănescu, AM: 49)

Cuvintele capătă în acest mod consistență, dar în egală măsură, prin extinderea fonică, deci printr-un corp sonor modificat, pot sugera modificarea relației cu semnificatul sau chiar ruperea legăturii cu semnificația.

3.3.2. Metaforele fonetice

Când fonetismele existente în limbă nu sunt suficiente pentru construcția armonică a textului, poeții acced la un nivel maxim de codificare a limbajului, cu intenția creării unei noi limbi, și inventează cuvinte având drept conținut doar propria lor sonoritate. Procedeul nu este de dată recentă, Ion Barbu își ornamentează poezia (caracterizată de o muzică interioară recunoscută) prin creațiile lexicale cu rol onomatopeic, adevărate „metafore fonetice" (Tomașevski, 1973, 125): *Cir – li – lai, cir – li – lai / Precum stropi de apă rece / În copaie când te lai; / Vir – o – con – go – eo – lig, / Oase-închise-afară-în frig / Lir – liu – gean, lir – liu – gean / Ca trei pietre date dura / Pe dulci lespezi de mărgean.*(*In memoriam*).

În aceeași tonalitate, Leonid Dimov, „considerat un succesor al lui Ion Barbu" (Mureșan & Ștef, 2000: 9), imprimă versurilor muzicalitate cu ajutorul creațiilor lexicale cu specific fonetic: *Sub năluci de animale nocturne, o limbă păsărească / Sunând cam așa: li be di le, li be la bi.*

Scanned with OKEN Scanner

În poezia contemporană, inovația lexicală cu efecte eufonice nu mai motivează semnul deoarece valoarea metaforică a fonetismelor este înlocuită de anularea referențialității:

– Cuic, cuic – Mulțumesc
Vreau și unul arăbesc.

– Harh, harh. – Ce frumos!
Zi-mi un cântec eschimos.

– Brrr... - merci. Ești bun de tot.
Știi un cântec poliglot?

– Farca, lombo. caty – caty.
– Te salut cu admirații. (Nina Cassian, L: 74–75)

Caracteristică perioadei de sfârșit a creației stănesciene, prezentă și la alți poeți din generația 60'–70' inventarea formelor sonore reprezintă de fapt refuzul semnificației, reorientarea limbajului spre ludic, spre speciile literaturii pentru copii (recitativele – numărători sau cântecele care însoțesc jocul) în scopul percepției literaturii pe cale exclusiv senzorială:

Marilelo, marilela / Miaurlelu uhuhei / serk hârâhâru AOLEUIUI (Nichita Stănescu, AM: 307); *Să ne copilărim, să inventăm cuvinte / să ne strigăm: ahab, ihub! / inimă tu fără de minte / să fugi din sferă și să intri-n cub // O, trage-n sus linia frântă / ohalarib liralarub / să-i punem deci la greaua trântă / sfera lovită-n poli de cub // Să ne copilărim, să inventăm minute / tic – tac și tâcârâcatuca – tac / asmute-ți inima din piept, cornut / pe olariara în lac // Să fim deci pururi altceva / însă lipiți ca sufletul de trup / Ahoriho, ahoriha / silabe noi din noi irup* (Nichita Stănescu, AM: 310); *An, dan, dez, / Zizi, mani, frez, / Zizi, mani, pomparez ...* (Cezar Baltag, ȘO:107); *Lam-lem, lam- lem / al respirării pe când adorm / Lam-lem, lam-lem / al respirării pe când adorm* (Nichita Stănescu, OC I: 209)

3.3.3. Intervenții la nivelul formei expresiei

Dacă analizăm cuvântul, din punctul de vedere al semnificantului, ca reprezentând unitatea discretă și dată, constituită dintr-un ansamblu analizabil de silabe sau foneme, aranjate într-o ordine pertinentă și admițând repetiția (Grupul μ, 1974: 54), vom observa în poezia discutată operații care afectează forma expresiei ca manifestare fonică, continuitatea auditivă a mesajului. Cele mai frecvente artificii exercitate asupra segmentului fonetic al textului poetic sunt aliterația și asonanța.

Scanned with OKEN Scanner

3.3.3.1. De natură repetitivă, **aliteraţia** este o „figură de sunet constând din repetarea consoanelor sau a silabelor iniţiale (prin extensie şi a celor aflate în poziţie medială ori finală) într-o secvenţă de cuvinte apropiate de enunţ" (DSL, s.v.), pentru a crea armonii imitative. De acest procedeu uzează şi poeţii contemporani însă fără scopul de a susţine semnificaţia mesajului prin sonoritate. În acest caz, aliteraţia devine un scop în sine, mijlocul prin care se ajunge la muzicalitatea limbajului, la ritmurile lui interioare:

Şi au trecut peste organul ne-nveşmântat
*în carne şi ner**VI**, în timpan şi retină*
*şi la **VO**ia **VI**dului cosmic lăsat*
*şi la **VO**ia di**VI**nă.* (Nichita Stănescu, OC I: 197)

Dacă aliteraţia poate să susţină semantica textului prin sugestie – *Auzeam **ULU**bi **URU**ind în **ULU**bărie* (Leonid Dimov, V: 72), *Era t**O**tul g**O**l şi s**O**n**O**r, inc**O**l**O**r, in**O**d**O**r* (Leonid Dimov, V., 2000, 72), *Din **TULe**, **ULii** ci**URU**iţi* (Leonid Dimov, V., 2000, 121) – alăturările sonore pot fi nemotivate semantic:

*Mestecând al**VI**ţă de doi franci.*
*Ce **VĂ** tot zgâiţi iloţi a**VI**zi*
*VI se **VO**r prăji-n tingiri gu**VI**zi,*
*V**I**n ultramarin **VI** se **VA** da* (Leonid Dimov, V., 2000, 111)
*Fu**GI**nd a**GI**le prin calcar,* (Leonid Dimov, V., 2000, 121)

3.3.3.2. O tehnică formală veche de sorginte manieristă în ceea ce priveşte combinările de litere, respectiv sunete, reprezentată ludic în poezia modernă, constă în **artificii „pangramatice"** (Hocke, 1977, 44), de exemplu, folosirea cât mai multor cuvinte consecutive care încep cu aceeaşi literă:

Landrule landrule lipăie livada
limba lanţetele landoul
lejerul lenjeriei
lavanda lăcustei
litera liliacului
lagunele lămpilor (Virgil Teodorescu, apud Dimov, 1969: 3)

Redundanţa de la nivelul strict fonologic se extinde în acest pasaj poetic la fragmente de cuvânt sau chiar silabe: *li – li, le – le, lan – lan, la – la*, care compensează lipsa semnificaţiei, antrenând spiritul cititorului într-o inerţie a travaliului formal al textului non-referenţial.

3.3.3.3. Aparţinând tot categoriei metaplasmelor prin adjoncţie repetitivă (Grupul μ, 1974), **asonanţa** este „figură de sunet, formă a omofoniei, constând din repetarea vocalei accentuate în două sau mai multe cuvinte care se succedă" (DSL, s.v.).

Scanned with OKEN Scanner

Reluarea la intervale scurte a finalelor omofone ale cuvintelor este percepută ca un refren având calitatea de rimă interioară a textului. În analiza noastră nu interesează însă asonanțele susținute semantic (de exemplu: *Uite fragi, ție dragi* (Ion Barbu, Po: 179) ci vom urmări modul cum efectele sonore ale dispunerii cuvintelor pot suplini închiderea semnificației.

Unul din principiile poeziei moderne, evitarea recurenței semantice, își găsește suportul în recurența fonetică, scop principal al libertății creatoare:

POrtaluri galbene, ORtOgOnale,
Din clOR coclit, pe muchii de cristale,
PORtaluri ROz, dintr-un cORund amar (Leonid Dimov, 7P: 41)
IVIt-a lin din tIVurile-i tremur (Leonid Dimov, 7P: 52)

Structura versurilor e dominată de ritmul interior al armoniei create de reduplicarea unor fragmente lexicale situate la sfârșitul cuvântului pentru a crea rime interioare:

Trist străbătEAM un ocEAN
poate saturnIAN
când deodAT', îndepărtAT:
sufletul mi-a sfâșiAT
marele zvON dodecafON
al câinilor lui ActeON

Unde-s, mi-am zIS. În care vIS
zarurile iar m-au trimIS?
Unde-i – strigAI – zveltul alAI,
Unde e cel fără grAI (Cezar Baltag, P: 58)

Sugerând „esențiala *gratuitate* a evenimentelor din spațiul său de joc" (Pop, 1985: 348), Leonid Dimov ne face să asistăm la o virtuozitate a combinațiilor de cuvinte livrești sau uzuale, care imprimă prin echivalențele lor sonore o muzicalitate internă versului:

Sunt mANI tucANI și lARI ilARI,
PenAȚI, penAȚI cu ciocuri roase,
.....
BuFONI, griFONI de râs întins,
Cu dUNGI prelUNGI și piei lugubre –
Absent, în gheARE clARE-au prins
GRI colibRI cu pete rubre.
.....
LABE de bABE șoricare
.....
RăgACE trACE, de copii

Scanned with OKEN Scanner

Aduse noaptea în borcane,
GândACI-colACI, din prăvălii
.....
ImENSE pENSE pe ducate (Leonid Dimov, V: 121–122)

3.3.3.4. Iradiere pe orizontală sau pe verticală a versului cu ajutorul acumulărilor vocalice sau consonantice, **propagarea fonică** oferă un alt exemplu de structurare a semnificantului, independent de sens. Caracterizată de Marouzeau (1946) drept abuz de procedeu sau rezonanță inutilă în cazul în care nu este folosită spre a insista pe o idee, reduplicarea fonetismelor sugestive, fie că este vorba de aliterație, asonanță sau propagare fonică, constituie o modalitate de a evita semnificația. „Procedeu concettist, utilizat de moderni pentru a demonstra autotelismul limbajului poetic, iar de postmoderni pentru a valida refugiul în propria lume verbală, propagarea fonică devine principiu organizator al textului" (Parpală-Afana, 1994: 47): *Ar **FI** să-nFIgem un cuțit / De os, adânc, în întuneric. / Ar **FI** ca **FI**rul răsucit, / Din **FI**re trei, să **FI**e sFEric. // Ar **FI** să **FI**e FEricit / FElibrul nouă, cel FEeric. / Ar **FI** să-nFIgem un cuțit / De os adânc în întuneric. // Ar **FI** tot ce am agonisit / Să dăm ofrandă unui cleric / Atât de negru, de urât, / Încât în chipu-i cadaveric / Ar **FI** sa-nFIgem un cuțit.* (Leonid Dimov, T: 97); *Gândesc un loc pustiu, / dar pustiul / e plin de **FI**nțe pustii. / Frunzele sunt pline de **FI**nțe înFIorate. / Privirile pline de **FI**nțe polare. / Lumina de **FI**nțe luminoase.* (Nichita Stănescu, OC I: 222); *Palate sângerii lucind în vag. **OS** / **ROS** de **PAPA**gali din Gala**PAgOS*** (Leonid Dimov, V66: 81); *un punct de întuneric. Un uLIu, șoptesc, / un uLIu violet, un uLIu crăiesc / coboară-n spirale spre **LILI**, LIn, / matematic, dungat în vermeLIn.* (Leonid Dimov, V., 89); ***LEH**amitea de verde a unei frunze **LEH**uze* (Nichita Stănescu, AM: 133); *Ori poate stai să-ți vină-n palmă / de tot niznai și super**FLU** / în seara cu atât mai calmă / de sus: un **FLU**ture / un **FLU*** (Șerban Foarță, OS: 115).

Cu acțiune directă asupra structurii frazei, figurile de construcție trimit la sintaxă, la relațiile dintre morfeme, urmând criterii esențial structurale. Pe lângă cele care se raportează doar la modificările strict sintactice ale elementelor frazei, există figuri cu efecte în plan lexico-semantic. Cum poezia modernă este caracterizată de „o lipsă de independență funcțională a nivelului sintactic și de subordonarea acestuia față de nivelul tropilor, care tinde să acopere tot mai mult figurația întregului text" (Mancaș, 1991: 87), este necesar să arătăm cum pot figurile sintactice să acționeze asupra ermetizării discursului poetic. Numite de Pierre Fontanier (1977: 293) „figuri de elocuție prin consonanță", operațiunile privind combinările de cuvinte produc „o anumită conformitate de sunete sau idei, o anumită consonanță capabilă să uimească în același timp auzul și spiritul".

3.3.3.5. Paronomaza – numită și **paronomasie** sau **prosomasie** (Ibid.) – „apropie două cuvinte pe baza asemănării fonice dintre ele și – doar rar – aduce o asemănare de sens ori o asociere semantică oarecare" (Mancaș, 1991: 137). În poezia discutată de noi, figura este însă nemotivată semantic și nu alătură cuvinte decât în virtutea unei simple coincidențe formale: *Cerc – încerc și tandră moarte* (Nichita

Scanned with OKEN Scanner

Stănescu, OC II: 55); *O dată ca niciodată, altădată ca oarecând, o dată ca adineauri, altădată ca nu pre curând, odată ca îndată, altădată ca nu ştiu când, o dată ca încă o dată, altădată ca nici într-un rând* (Cezar Baltag, ŞO: 66); *Şlefuite în T întors cu intars de metale rare* (Leonid Dimov, T: 87), *Întinse peste praguri, sub umbrare, / Copile de centauri centenare* (Leonid Dimov, 7P: 62), *Ţine-te-ntr-o mână peste flori: / Să le rozi rizomii roz din apă / Dulci rogozi foşnesc nerăbdători* (Leonid Dimov, V66: 37); *gemene gemme: ochii – de-o glacie prea-albastră* (Şerban Foarţă, OS: 92), titlurile *Acuarelă sau acuariu* (Şerban Foarţă, OS: 26) şi *Balada baionetei din Bayonne* (Şerban Foarţă, OS: 45), *Ah canalia e un canal* (Şerban Foarţă, OS: 94), *tu alean şi-alin în veci* (Cezar Ivănescu, D: 36), *Să mă pui din loc în loc / Lângă linguri, lângă site, / lângă umedul ghioc* (Leonid Dimov, V66: 46), *negru negru negru negru – / şi negreala asta negreşit / apele-or s-o spele* (Cezar Ivănescu, D: 7), *rotindu-se puţină sub devastarea legii / care visează plane planări de largi nisipuri* (Daniel Turcea, Ep82: 19).

Uneori paronomaza se combină cu metabola prin adjoncţie simplă (Grupul μ, 1974) aflată la nivel complex, numită cuvânt-valiză sau „cuvinte care se cuprind unele în altele". Astfel, două cuvinte se întrepătrund şi fuzionează în virtutea faptului că au în comun un anumit număr de caracteristici formale. Al doilea cuvânt este inclus în primul, mesajul poetic construindu-se prin asociaţii eufonice şi semantice din aproape în aproape (Mihăilă, 2000: 59): *Deschide-te convalescentă vale* (Cezar Baltag, P: 49); *iată merii, iată merii, iată meritele lor.* (Şerban Foarţă, OS: 29), *Iarna, -ntre chiseluri, lumea o scrutăm unicolor / doar prin ambra, doar prin ambra, doar prin ambrazura lor.* (Id.).

3.3.3.6. Figură lexico-sintactică cu efecte sonore, „procedeu de insistenţă prin repetiţie, sursă de jocuri de cuvinte uneori" (Mancaş, 1991: 134), **poliptota** (sau **poliptotonul**) reia acelaşi cuvânt într-o altă formă flexionară: *Îmi apăsam umărul de umbra jilavă / care-ncerca tot timpul să fugă, / îndrăgostită de laba iepurilor, după iepuri* (Nichita Stănescu, OC I: 227); *Dragilor noştri, / copiilor, / pe care această ţară a noastră fecundă / v-a născut în trecut / şi vă naşte mereu în trecut* (Nichita Stănescu, OC I: 237); *Moare circular cine poate să moară* (Nichita Stănescu, OC I: 269); *Cuvântul Cuvântului, fără cuvinte. / Cuvânt cu cuvânt* (Cezar Baltag, ŞO: 53); *Toate la voi sunt de o singură vreme / şi cu neputinţă este să se despartă / cele ce odată au fost / întru împreună a fi* (Cezar Baltag, P., 8); *La malurile lui Acum / un dor de fără mal mă-ncarcă.* (Cezar Baltag, P: 59). Combinată cu negaţia poliptota poate desemna o anulare a semnificaţiei: *în pura suspendare / a celor care n-au venit şi vin* (Nichita Stănescu, OC I: 219), *O recunoşteam şi nu / o recunoşteam* (Nichita Stănescu, OC I: 256). Redundanţa fonetică nu mai reprezintă în acest caz o garanţie a constituirii semnificaţiei, dimpotrivă, include reprezentări ale paradoxului, prin care mesajul nu-şi mai îndeplineşte funcţia referenţială.

3.3.3.7. Cu valoare tautologică, **parigmenonul** reia un radical comun sub forma mai multor părţi de vorbire diferite: *Până când şi mirosul nu e altceva decât o lume / locuită de fiinţe repezi, / până când şi auzul are / locuitorii lui sufocaţi / unul într-altul* (Nichita Stănescu, OC I: 221); *Uită-mă / şi uitarea să-ţi spună: / nu e la mine* (Cezar Baltag, P: 71); *Un vis care nu poate fi visat* (Cezar Baltag, P: 75); *care gândim cu*

Scanned with OKEN Scanner

gânduri / şi vorbim cu vorbe (Nichita Stănescu, OC I: 299). Impactul asupra cititorului este cu atât mai puternic cu cât inovaţia iese din limitele limbii standard, poetul luându-şi libertatea de a folosi derivate care nu sunt atestate de normă: *Vin şi eu cu tine pe calea fără umbră, unde-ţi <u>ază razele</u> a Nimic şi vremea anevoie vine* (Cezar Baltag, ŞO: 75). Cunoscut şi sub numele de derivaţie (Fontanier, 1977: 322), parigmenonul, ca şi poliptota, poate să apară în secvenţe negative, cu nuanţe oximoronice: *Voi alerga, pentru că numai ceea ce este / <u>nemişcat</u> în el însuşi / se poate <u>mişca</u>* (Nichita Stănescu, OC I: 199).

3.3.3.8. Rezultată din repetiţie, ca şi celelalte figuri discutate, **antanaclaza** reprezintă o „repetiţie a aceluiaşi cuvânt cu sensuri diferite sau apropiere în acelaşi context a două cuvinte omonime" (DSL, s.v.). Pe de altă parte, ea poate să fie şi apropierea a două cuvinte omonime şi univoce cu semnificaţii total diferite. Joc al omonimiilor şi al polisemantismului, sursă a echivocului, folosită ca principiu de organizare a formei, antanaclaza reorientează discursul poetic spre el însuşi în baza criteriului autoreferenţialităţii. Considerată de Pierre Fontanier (1977: 320) drept un accident de stil – „un fel de licenţă poetică" – cu rezerve de a o califica drept „frumuseţe de stil", antanaclaza devine în poezia modernă o sursă a redundanţei pur fonice, fără suport referenţial: *chipul fiinţelor fără chip* (Nichita Stănescu, OC I: 271); *Aşa a venit lumea pe lume* (Cezar Baltag, ŞO: 44); *Noaptea de la noapte, nelogodnica mea* (Cezar Baltag, ŞO: 104); *Trei curcubeie-au încins / Lacul cu bărci lăcuite* (Leonid Dimov, V66: 98). Resursele acestui procedeu retoric pot fi extinse până la dimensiunile calamburului, caracterizat de o gratuitate evidentă: *Este umbra care nu face degeaba umbră pământului* (Cezar Baltag, ŞO: 17); *Rima cea proastă ca noaptea / a înghiţit rîma deşteaptă / spre a deveni mai deşteaptă / ca rîma pe care a mîncat-o* (Nina Cassian, L: 18). În ultimul exemplu, jocul de cuvinte a exploatat asemănarea grafică dintre cele două foneme – *i*, respectiv *î* – cu rol de trăsătură distinctivă a perechii de paronime *rimă / rîmă*.

3.3.4. Ermetizarea prin omofonie

Ermetismul fonetic urmăreşte de asemenea efectul omofoniei în poezie, ca modalitate de întrerupere a comprehensiunii mesajului. Urmând modele din literatura franceză, care instituie un fel de *alchimie du verbe*, Şerban Foarţă construieşte enunţuri cu sensuri multiple folosind însă aceleaşi foneme dispuse diferit, redundanţei acustice fiindu-i echivalentă o segmentare morfologică diferită a fluxului sonor:

O crisalidă, -mărmurind
în vitreg alb oval secunda;
în vitre, galb oval, - secunda
o crisalidă, -n măr murind. (OS: 260)

Exaltând într-o infinită satisfacţie a potrivirii cuvintelor, poetul nu comunică altceva decât bucuria creaţiei, a producerii formei golite de sens:

Scanned with OKEN Scanner

Foşneşte ţărmul afru,-n zare;
în dever, Nilul aprilin.
În de vernilul aprilin,
foşneşte ţărmul a frunzare.

Prin pâclă vagă, sicomori;
în cerc turc, oaze. – Cine vede,
în ce, turcoaze? ...Cine vede
prin pâclă va găsi comori. (OS: 263)

„L' accident qui d'une rencontre de sons fait surgir un mot inattendu et déplacé" [8], parafonia creează „reţele verbale de omonime, cuvinte sunând la fel sau asemănător, dar având semnificaţii şi etimologii cu totul diferite, ortografia putând fi identică sau diferită" (Hocke, 1977: 65). Fraza poetică suportă o dislocare a elementelor componente în fragmente care se reorganizează diferit: *O lună, -n verde caolină, / în cerc areolar apus. / În cerc, care olar a pus / o lună-n verde, ca o lină // ispită, n ceata-atât de grea /a norilor?... În ambra sură / a norilor în ambrasură: / ispită-nceată, – atât de grea!* (Foarţă, OS: 265); *O lună cât, în an, atolii / de mare într-un ceas (în cerc / de mare), – într-un ceas, încerc / o lună, cât în Anatolii, // să rup de ruta fără-ntors / a cerului, – de turma lină / a cerului de turmalină: / să rup deruta fără-ntors.* (Foarţă, OS: 264).

Fiindcă una dintre marile fobii ale poeziei contemporane este recurenţa semantică, poeţii combat această formă tautologică printr-o recurenţă fonetică care demonstrează în acest mod posibilitatea unei categorice închideri a mesajului poetic. Această inteligentă artă a combinării, care dovedeşte nu numai măiestrie ci şi cultură, se manifestă în „holorimele" lui Şerban Foarţă printr-o mobilitate formală demnă de invidiat, într-un fel de jonglerie verbală care se formează pe sine, fiindu-şi suficientă. Discursul eliptic, amintind de ciclul *Joc secund*, dezintegrarea semnificanţilor şi ambiguizarea semnificaţilor, dovedesc, pe lângă extravaganţă, minuţiozitate a expresiei, grijă formală tipic mallarméană. Poetul reorganizează pe o coloană două elemente lexicale: *parfumurile* şi *crinoline*, demonstrând resurse lingvistice nebănuite pentru o limbă fonetică aşa cum este limba română: *Par- / fumurile unor / crinoline par / fumurile unor / crini, o, line / parfumurile / unor crino- / line* (Ş. E. I.: 7).

3.4. Nivelul lexical al textului poetic ermetic

Bazat pe criteriul selectării publicului cititor, ermetismul (sau poezia ce presupune o transfigurare de tip ermetic) impune niveluri elitiste de acces la semnificaţie, distanţa de la dificultate la obscuritate fiind de cele mai multe ori relativă. Referindu-se la virtualul cititor al scrierilor sale, emblematicul poet Góngora scria: „lucru de cinste am socotit că este să devin obscur pentru neştiutori, căci aceasta este ceea ce-i deosebeşte pe oamenii învăţaţi"[9]. Intenţia este clar exprimată: limbajul poetic presupune iniţiere iar accesul presupune selecţie. Prin urmare, acest tip de poezie presupune un cod şi o decodificare, în măsura în care competenţa de lectură o permite. Dacă vom considera codul poetic ca fiind „o «sfidare excepţională» a realităţii lingvistice, un cod convenţional

Scanned with OKEN Scanner

bazat pe arbitrarul semnului lingvistic şi pe ficţionalitate, un discurs dublu, care articulează planul expresiei cu cel al conţinutului" (Tuţescu, 2000: 279), putem afirma că, în viziunea lui Góngora, literatura – şi în speţă poezia – presupune un repertoriu – finit – de elemente simbolice care conduc la o semnificaţie clară şi univocă, o cheie care necesită o convenţie pentru a descifra textul, „un *deus ex machina* aflat în domeniul contingenţei, al evenimentului" (Pânzaru, 1999: 51).

Diacronic, poezia ermetică şi-a modificat accepţiunea şi scopurile şi a avansat de la univoc spre echivoc, statutul de cod al limbajului căpătând dimensiuni pragmatice. Analiza textului modern nu mai oferă doar descifrări ci şi interpretări. Intrarea în câmpul de acţiune al textului se face pe etape, accesul fiind supus treptat unor probe de competenţă.

Poezie eminamente lingvistică, fixată pe puterea constructiv-deconstructivă a cuvântului, textul ermetic refuză figuraţia şi „refuzând rolul semnificant al cuvintelor, poetul distruge sau lasă pe seama inerţiei însăşi materia artei sale" (Dufrenne, 1971: 96). „Tirania literei" (Saussure) impune dominaţia formei asupra conţinutului, cuvântul devine suprema lege a „infinităţii codului" (Houdebine, 1980, 291), care „devine realizabilă doar prin nedeterminarea textului, mereu închis în mod provizoriu" (Ibid.: 292). Această nedeterminare nu aparţine conţinutului ci scriiturii, poiesisului, actului de producere a textului.

Modalitate principală de creare a limbajului artistic, lexicul se află la baza opţiunilor poeţilor moderni: „Supleanţa cuvânt – realitate ridică dicţionarul la rangul de figură generatoare, prin contiguitate, a textului semiotic" (Parpală-Afana, 1994: 90).

3.4.1. Selecţia cuvintelor

Selecţia cuvintelor are un rol important în construirea expresiei poetice; cuvântul nu înseamnă numai prezenţă virtuală sau consistenţă fonică ci presupune o bipolaritate semnificant – semnificat de care uzează pe deplin. Alegerea lexemelor reprezintă calea spre comunicare sau spre lipsa de comunicare. În poezia discutată graniţa lexicală literar – nonliterar devine impracticabilă, distincţia tradiţională a stilurilor funcţionale nemaigăsindu-şi criteriile pe baza cărora să opereze delimitările. Limbajul poetic se redefineşte prin redefinirea lexicului însuşi. Termeni improprii odinioară unui text poetic devin sursă de poeticitate dar şi de dezorganizare a izotopiei textuale. Reducerea redundanţei semantice şi inadecvarea cuvântului la context pregătesc terenul unei lipse de coerenţă semantică.

3.4.1.1. **Barbarismele** au în limba română două accepţii: pe de o parte, reprezintă un cuvânt introdus dintr-o limbă străină fără a fi nevoie de el, de obicei termeni de jargon, şi, pe de altă parte, un cuvânt rezultat din stâlcirea altui cuvânt din aceeaşi limbă (MDTL, s.v.). Studiile de lingvistică au aprofundat însă cercetarea barbarismului, specialiştii români ajungând la concluzii diferite de cele ale lingviştilor europeni (DSL, s.v.). Astfel, dacă în studiile de specialitate europene prin barbarism se înţelege „un cuvânt utilizat într-o limbă sub o formă sau cu un sens greşit" (DSL, s.v.), în din cercetările lingviştilor români se extrage concluzia că barbarismul reprezintă „un

Scanned with OKEN Scanner

împrumut neologic dintr-o limbă străină, care circulă într-o formă neadaptată normelor fonetice, grafice şi morfologice ale limbii române" (DSL, s.v.). Conceput ca „implântare într-o vorbire coerentă a cuvintelor dintr-o altă limbă" (Tomaşevski, 1973: 38), fenomenul apariţiei barbarismelor în literatură presupune o evoluţie. Prim nivel al competenţei de lectură, introducerea cuvintelor străine este justificată ori prin inexistenţa în limbă a unui cuvânt echivalent ori prin fascinaţia lingvistică a transgresării limitelor unui singur idiom. În timp, funcţiile barbarismelor s-au modificat, devenind în poezia modernă şi postmodernă un element al emfazei şi al elitismului. Acest tip de ermetizare a discursului, dominat mai mult decât oricând de arbitrarul semnului, se remarcă mai ales la sfârşitul secolului XX, la Nichita Stănescu şi la poeţii de după el, compensând „deficitul de sens al formei uzuale" (Dimitriu, 1997: 185). În lucrarea citată se vorbeşte de neologismele cu valoare de barbarism pe care Nichita Stănescu le utilizează pe motivul „inconsistenţei sensului" (Ibid.) sau „din glumă". Văzut ca o componentă a „dezgrăirii", barbarismul reprezintă la poetul amintit o operaţie „de recondiţionare a limbajului, recondiţionare menită să-l refacă productiv, să scoată cuvântul de sub tutela drastică a unui înţeles, pentru a-i reda disponibilitatea, libertatea, «sălbăticia»" (Ibid.: 175).

Atingând de multe ori fenomenul intertextualităţii (despre care vom vorbi în capitolul 3.7.), barbarismele creează un stil dominat de livresc şi, uneori, de artificial. Procedeele de asimilare a termenilor străini sunt multiple şi din ce în ce mai îndrăzneţe, de la simplele preluări la adaptarea cuvintelor la regulile fonetice româneşti astfel încât devin uneori de nerecunoscut.

Pentru exemplificarea barbarismelor am apelat în special la exemple din opera poetică a lui Şerban Foarţă fiindcă am considerat că, recunoscut pentru experimentele lingvistice exercitate asupra textului, este relevant în această direcţie. Scriitorul îşi împânzeşte întreaga operă cu termeni de provenienţă străină şi îi utilizează cu cea mai firească lejeritate, trecând limitele lingvistice ca şi cum toate limbile indoeuropene ar forma o singură mare limbă universală. Textul combină cu nonconformism cuvinte româneşti cu termeni din limba franceză: *losange* – „romb", în contextul *dar nu-i doare de losange* (OS: 34); *blafard* – „palid", în contextul *între vânăt şi blafard* (OS: 83); *boule-de-neige*, în contextul *Domnişoară funambulă / ce miroşi a boule-de-neige* (OS: 36); *tulle* – „voal, pânză subţire", în contextul *un steag de tulle* (OS: 54); *vert-mousse* – „verde deschis" şi *fraise écrasée* – „roşu aprins" în contextul *pune-ţi bluza vert-mousse, / jupa fraise ecrasée* (OS: 56); *chantefable* – „poveste cântată, cantafabulă", în contextul *să vrei (nici când pe gamele lui do / cu dreptul lui în echer une chantefable / am să-ţi închin)* (OS: 85); *argent* şi *sable* în contextul *culorilor argent ursiţi & sable* (OS: 85); *vert-pomme* – „verde crud", *droguet* – „stofă ieftină" şi *mousseline* – „muselină, ţesătură" în contextul *costum **vert-pomme**, perucă albă, ji-/letcă de **droguet**, jabou, manşete de **mous-/seline*** (OS: 203); *outremer* – „peruzea" în contextul ... *Şi,-atunci, DE CE „ultramarinul / [pe franţuzeşte **outremer**] cu purpură, ar / fi departe de a ne da un violet ...* " (OS: 204); cuvântul învechit *melliflue* – „care distilează sau conţine mierea; mieros, dulceag", în contextul *Ce ape curg în albie: / vagi dense **melliflue** 'n felul gumei / arabice* (OS: 108); *istorii ne va spune -n graiul oc* (s.n.) (OS: 84), unde este vorba de dialectul occitan – langue d'oc – din sudul Franţei, din secolul al XII-lea. Apar chiar sintagme largi ori chiar fraze întregi, cu sau fără valoare intertextuală: *dreptatea e / de partea / acelora care afirmă „qu'il n'y a point d'idée innées"*(s.n.) (OS: 188), *seara cràidonilor où tout / est*

Scanned with OKEN Scanner

pris à la légère ..., (s.n.) (OS: 134); *vorbind despre elevii lui în / chipul cel mai desuet, // ei „ces messieurs Sauvages" fiind, e- / le, „ces dames Sauvagesses", li se adresa în / irocheză* (s.n.) (OS: 203); *Călca-vom: tu pre alb pre negru io (...) / cu pas predestinat: comme sur une table / d'échec cu lespezi reci* ..., (s.n.) (OS: 85); *să pierzi la qui-perd-gagne* (OS: 215); *trei mucuri de țigară, cu urme vagi de ruj / ca (pufăind din ele) le magystère au rouge / să-l împlinim,* (s.n.) (OS: 131).

De asemenea, galicismele pot fi supuse unui proces de adaptare, prin modificări grafice şi fonetice, la limba română:

¤ *lumina căreia, -n detrampă, / se zbuciumă ca, pe o hampă, / un steag de tulle* (s.n.) (OS: 54), unde *detrampă* provine de la fr. détremper (a dizolva, a înmuia) iar *hampă* de la fr. hampe (coadă, prăjină de steag);

¤ *să mâncăm, îi spuse, cuiburi, cuiburi dulci de salangană!*, unde *salangană* este format de la fr. salangane (pasăre din Malaezia ce seamănă cu rândunica şi al cărei cuib, făcut din alge, este comestibil);

¤ *Domnişoare cinquantine* (OS: 35), unde adjectivul *cinquantine* provine de la substantivul francez cinquantaine (în jur de cincizeci, vârstă de vreo cincizeci de ani);

¤ *sinopol* de la fr. sinople (cuarț roşu) (OS: 129, 171); *salicorn* provenind din fr. salicorne (bot. brâncă);

¤*Fie ziua cât de mornă, într-un mai mai mult moroz* (s.n.), (OS: 29), în care *mornă* provine de la fr. morne (mohorât) şi *moroz* de la fr. morose (morocănos);

¤ *ambrazură* de la fr. embrasure (crenel; pervaz) (OS: 29);

¤ *Ele moi savonuri, ele dulci eponjuri, / elele, aşijderi, parasoluri au* (s.n.), (OS: 33), unde *savonuri* provine de la fr. savon (săpun) iar *eponjuri* şi *parasoluri* completează nota, ele fiind cuvinte intrate în limba română tot pe filieră franceză şi atestate de dicționare;

¤ *oronjuri* care, în aceeaşi poezie, rimează cu *sonjuri* provin tot de la cuvinte franțuzeşti, oronge (ciupercă comestibilă) respectiv songe;

¤ *Abia încheiat uvraju*(s.n.) (OS: 188), unde cuvântul subliniat este format de la fr. ouvrage;

¤ *un cumul / d'experiansuri* (s.n.) (OS: 188), unde *experiansuri* este preluat pe cale orală şi adaptat limbii române după regulile gramaticale româneşti, aici desinența de feminin plural *-uri*;

¤ *ămportansa* (OS: 186) din fr. importance;

¤ *guirlande triomphale* (OS: 207)

Aceste galicisme pe de o parte respectă regulile de scriere din limba de origine dar, pe de altă parte, utilizează flexiunea românească. Cuvinte (care nu sunt consemnate de dicționarele limbii române) împrumutate din franceză şi adaptate limbii noastre produc opacizarea sensului: *nef* (Leonid Dimov, 7P: 54), care are în franceză valoare poetică şi înseamnă navă mare cu pânze, din Evul Mediu; *menine* (Leonid Dimov, 7P: 54) de la fr. *menin,e* – tânăr sau tânără de origine nobilă, în serviciul unei clase princiare spaniole; *termidor* (Leonid Dimov, T.: 184) din fr. *thermidor*, care reprezintă a unsprezecea lună a anului republican în Franța, de pe 20 iulie pe 18 august. Şi verbele pot fi obținute, prin adaptare la conjugarea românească, tot de la cuvintele limbii franceze: *putea să voyageze în matematici* (s.n.), (OS: 129). Exemplele citate

Scanned with OKEN Scanner

dovedesc pe lângă cunoaşterea limbii franceze şi un înalt nivel cultural, o cunoaştere a ştiinţelor naturale, a tradiţiilor. Cuvintele nu sunt simple substituiri, ele alcătuiesc un ansamblu, un sistem de relaţii şi trimiteri.

Caracterul livresc, elitist este dat şi de numeroasele „barbarisme prin funcţie" (Tomaşevski, 1973: 38), de origine engleză, dintre care unele au suferit modificări formale corespunzătoare flexiunii limbii române:

¤ *să-nceapă hailaifele să ardă,* (s.n.), (OS: 135), context în care cuvântul *hailaife* ce reproduce pronunţia englezescului *high-life* „stil de viaţă înalt" însă în forma flexionară a substantivului românesc;

¤ referiri intertextuale ca *Incipit NARRATIVE OF A. G. PYM* (OS: 98) care reproduc întocmai cuvintele din engleză;

¤ în *Ce rămâne / din el, urmând să plece cu Actorii / şi Clownii, în turneu, – to tell the story.*(OS: 292), sintagma din limba engleză dă culoare locală întregii poezii;

¤ *infatigabil ca o master's voice* (s.n.) (OS: 299), *bruşte swinguri* (s.n.) (OS: 288), exemplu în care cuvântul din engleză se supune flexiunii substantivului românesc;

¤ *long-size-uri cu urme de ruj* (s.n.) (OS:129) în aceeaşi situaţie ca exemplul dinainte.

Inovaţia în domeniul lexical poate fi dusă chiar până la redactarea unor poeme întregi în engleză: *who is the godship of that godless / led by Devil's bifurcated whip / full of blind sailor with a grin so nice? / What sights of ugly death within mine eyes! / Full of stale touchwood not of dewy rose? / What stench of noisome death within my nose!* (OS: 104)

Deosebit de numeroase sunt barbarismele din limba latină, prin aceasta înţelegând cuvinte izolate, expresii, propoziţii sau chiar poezii întregi. De cele mai multe ori de factură livrescă, cu referiri directe sau voalate la aspecte ale culturii latine, „invazia" de latinisme imprimă o trăsătură ezoterică limbajului poetic apropiindu-l de vechile texte hermetice la care accesul era permis doar după o iniţiere prealabilă: *vr'o aşchie / a nuşce lignum crucis* (s.n.), (OS: 129), *Tolle grabatum / tuum et ... funambula!* (OS: 37), *Nolite tangere circulos meos! / Noli me tangere!* (OS: 43), *deus / ex machina homo reus* (OS: 69), *Cunoaşte-i cornul luminos / şi lunecos, vărsat de stigme, / dar dârz, perseverans in igne* (s.n.) (OS: 162), *Cel care ex anima racionali & humana carne / subsistens întinde o _____ funie* (s.n.) (OS: 183), *„per speculum in aenigmate"* (OS: 208). Întâlnim însă şi construcţii consacrate: *alea jacta est* (Dan Laurenţiu, AE: 80), *ex libris, libri!* (Dan Laurenţiu, OS: 122), *post festum* (OS: 205), *sine ira* (OS: 205). Termenii latineşti pot fi adaptaţi formal limbii române: *numul* (Leonid Dimov, V.: 65) de la lat. nummulus – para, bănuţ.

Şerban Foarţă îşi demonstrează pe lângă preferinţa pentru limba latină (utilizează chiar ca motto al unei poezii scrise integral în această limbă cuvintele lui Ion Barbu: „Carteziană e latina") şi o disponibilitate plurilingvistică: *Animula, vagula, blendula, / guid obstat quominus sis / plene beata in glandula / guae pinealis est dicta? / Quae maledicta? Quae ficta / idola picta? Quae vis?// Animula, comes hospesque / corporis mei, o te! / Qui oppressores hostesque / tibi sunt? Ianua nigra? / Vana consilia pigra: / „Migra e media re ..."? // Animula, corporis dominus, / corporis forma & vis, / quid tenet te quominus, / mea innatula, datula, / multa quae habes peccatula, / semper beatula sis?,* spiritul ironic fiind evident în felul cum încheie poezia: *EXPLICIT* (OS: 195).

Scanned with OKEN Scanner

Inventarul limbilor străine utilizate în poezie nu se încheie însă aici; întâlnim în egală măsură unități lexematice sau frazeologice din :

¤ **italiană**: *„Io studio quanto posso"* (OS: 289), *albastrului aduce-vom prinos: / dolce color d'oriental zaffiro!* (OS: 86), *ca-ntr-un millefiori / stau şi smalţu' li(e)belulei, şi mirosurile florii* (OS: 49), *acuarii pentru pesci* (OS: 50), *aşa precum piatra – azvârlită în apă / giatta nell'acqua* (OS: 210), *să-i facem vineţi / pre genitori de răul unor copile* (OS: 134),

¤ **spaniolă**: *nosotros dădeam cinci coropişniţi* (s.n.) (OS: 130), *Căci dând cu bani în apă ca nişte rastracueros / era spre-a-i face jocul şi toanele lui Eros* (OS: 135),

¤ **germană**: *va stăpâni culoarea weiss* (OS: 60), *Habe nun, ach 1 / durchauss studiert* (OS: 289), *îngerii cântând „im dunklen Laub die Goldorangen "*(OS: 205),

¤ **rusă**: *rotitor somnolent raz-dva-tri valsu'slav*(OS: 236),

¤ **rromani**: *gura le e mucles* (s.n.), (OS: 33), *foşnet de şiş printr-o tafta* (s.n.) (OS: 72), în acest caz barbarismul căpătând statut argotic.

Poezie esenţialmente elitistă, opera lui Şerban Foarţă „trăieşte mai curând din...aluzia la nişte ireale, la alte universuri imaginare, la alte *texte*: el devine lizibil la nivelul *intertextualităţii*" (Pop, 1985: 411). Scriitorul combină în aceeaşi poezie cuvinte din limbi diferite instituind „un fel de ultrarafinat limbaj poetic de uz propriu, un ermetism funambulesc de mare virtuozitate" (Lefter, 1998: 27): *Deci: ohne / senza horìs bez without absque afflictione* (OS: 132), exemplu în care primele şase cuvinte subliniate sunt echivalentele în diferite limbi ale cuvântului românesc *fără* iar ultimul reprezintă o contaminaţie a doi termeni: fr. *affliction* şi it. *afflizione*, cu sensul de „durere profundă". Un alt exemplu concludent este: *absque afflictione abs- / que af-flic-(flac)-ti-o-ne!* (OS: 132); *l'ingegno / ad renouandum vitam quolibet post septennio* (OS: 132), unde se foloseşte deopotrivă italiana şi franceza.

3.4.1.2. Spre deosebire de barbarisme, **termenii dialectali** sunt caracterizaţi de faptul că preluările terminologice se fac din interiorul limbii, din dialectele şi graiurile cunoscute, specifice prin caracterul neliterar al elementelor lor (v. Tomaşevski, 1973: 46–53). Delimitându-ne de opinia teoreticianului citat, numim *convenţional* prin termeni dialectali (*dialectisme*, în terminologia acestuia) în egală măsură şi unii termeni populari sau familiari, de uz restrâns, limitaţi la o comunitate redusă de vorbitori, dar care dobândesc consistenţă stilistică în contexte poetice. Astfel, includem în această categorie şi ceea ce Tomaşevski înţelegea prin provincialisme – „cuvinte sau expresii infiltrate în vorbirea cultă a orăşenilor, care nu s-au răspândit pe tot teritoriul şi se utilizează numai de către o localitate" – precum şi prozaismele – cuvinte care ţin de lexicul prozaic şi sunt utilizate însă într-un context poetic (Ibid.: 59–62).

Întâlnite în poezia contemporană, dialectismele [10] nu mai corespund scopului lor tradiţional de a da culoare locală şi chiar temporală textului, ci intenţiei generale a poeziei moderne de a-şi demonstra marile disponibilităţi lexicale, lipsa de restricţii selective. Cuvântul poetic nu se mai supune dihotomiei literar – nonliterar fiindcă ceea ce poate părea o „retrogadare a limbajului" (Tomaşevski, 1973: 46) devine de fapt o „recondiţionare" a limbajului prin lărgirea sferei de distribuţie. Datorită faptului că folosirea lor este limitată la

Scanned with OKEN Scanner

o colectivitate mică de vorbitori şi că au o frecvenţă redusă, cuvintele dialectale pot institui un cod a cărui descifrare să necesite utilizarea dicţionarului: *Trisfetite* (Leonid Dimov, 7P: 83) – numele popular al unei sărbători ortodoxe ce se celebrează la 30 ianuarie, trei ierarhi; *tignafes* (Leonid Dimov, 7P: 88) – denumire populară a enfizemului pulmonar la animale; *indruşaim* (Şerban Foarţă, OS: 74, 33) – regionalism pentru muşcată; *farbă* (Şerban Foarţă, OS: 76) – regionalism pentru vopsea, culoare; *plaivaz* (Şerban Foarţă, OS: 74) – denumire populară şi familiară pentru creion; *hârzob* (Leonid Dimov, 7P: 61) – 1. funie groasă folosită la coborâre sau ridicarea greutăţilor din adâncime, 2. ladă care odinioară servea de scenă şi în spatele căreia păpuşarul mânuia păpuşile, 3. coşuleţ din cetină de brad în care se păstrează unii peşti; *chiloman* (Leonid Dimov, T: 133) – nume popular pentru gălăgie mare, larmă, zarvă; *carambol* (Leonid Dimov, T.: 65) – denumire familiară pentru încurcătură, zăpăceală, ciocnire etc.

3.4.1.3. Arhaismele. „Sărăcirea limbii" (Coteanu, 1985, II: 18–19) poeziei în sensul concentrării expresiei, văzută „ca act conştient şi creator, parte din însuşi procesul constituirii operei" (Ibid.: 19) reprezenta un principiu poetic fundamental căruia i se supuneau scriitorii secolului al XIX-lea şi cei de la începutul secolului al XX-lea dovedind că expresivitatea şi valoarea limbajului poetic nu constau într-un vocabular numeros. Dacă li se aplică multor poeţi importanţi o statistică lexicală, „frecvenţa cuvintelor şi a formelor lor explică prea puţin din mecanismul unui limbaj poetic" (Ibid.: 33). Poezia contemporană, în schimb, face din diversitatea lexicală un adevărat principiu poetic, intenţia evidentă fiind de lărgire a ariei lexicale, de preluare a termenilor din cele mai variate zone ale vocabularului.

Arhaismele, „«infracţiunea» folosirii unui cuvânt atestat de nomenclatorul limbii, dar care are termenul de folosinţă expirat" (Dimitriu, 1997: 183), constituie pentru poezia în discuţie o extravagantă opţiune pentru forma inedită, neaşteptată într-un text poetic, pe fondul considerării limbajului artistic drept „«explorare» din ce în ce mai vastă şi mai profundă a posibilităţilor de enunţare" (Houdebine, 1980: 290). Am numit prin arhaisme nu numai cuvintele ieşite din uz ci şi pe cele care se referă la fapte ale trecutului, deşi au o provenienţă neologică datorată filierei culturale pe care au intrat în limbă. Poeţii folosesc cel mai adesea:

¤ <u>cuvinte care denumesc funcţii şi meserii inactuale</u>: *alme* (Dan Botta, S.: 58) formă a cuvântului *almée* – dansatoare egipteană care îşi însoţeşte dansul cu cântece improvizate; *velit* (Şerban Foarţă, OS: 86) – termen folosit în Evul Mediu în Ţara Românească şi Moldova pentru cel care ocupa primul loc în ierarhia boierilor; *hanâmă* (Şerban Foarţă, OS: 14) – termen învechit folosit pentru femeile din aristocraţia turcă; *hadâmb* (Şerban Foarţă, OS: 74) – cuvânt învechit care însemna eunuc; *calemgiu* (Şerban Foarţă, OS: 74), *porfirogheniţi* (Şerban Foarţă, OS: 86), variantă lexicală etimologică a cuvântului *porfirogenet* (< gr. Porfiroghenetos – „născut în purpură") – titlu atribuit principilor bizantini născuţi în timpul domniei tatălui lor etc.

¤ <u>termeni care denumesc realităţi din perioade străvechi ale istoriei naţionale sau universale</u>: *ghildă* (Şerban Foarţă, OS: 83) – asociaţie economică, politică şi religioasă, constituită în apusul Europei la începutul Evului Mediu; *arhondologhie* (Şerban Foarţă, OS: 131), variantă a cuvântului literar *arhondologie* (< ngr. arhondològhion) – istorie a

Scanned with OKEN Scanner

nobilimii, repertoriu al familiilor nobile dintr-o țară; *sanacsie* (Șerban Foarță, OS: 74) – turcism învechit ce desemna o încăpere mică la catul de sus al caselor domnești și boierești ieșită în afară de fațada clădirii și închisă cu geamlâc sau obloane; *cafasuri* (Șerban Foarță, OS: 74) – termen regional învechit ce se însemna foișor sau balcon unde cântă corul într-o biserică sau din care familia domnitorului asculta slujba religioasă; *tiremă,e* (Șerban Foarță, OS: 87) – corabie sau navă de război din antichitate cu trei rânduri de vâsle dispuse la trei nivele diferite; *mantile* (Leonid Dimov, 7P: 45) – termen învechi pentru haină largă și mai scurtă decât mantaua purtată de femei peste rochie; *peplum* (Leonid Dimov, T, 63) – mantie scurtă fără mâneci, prinsă de umeri cu o agrafă, purtată peste tunică de către femei în antichitatea greco-romană; *menhir* (Dan Botta, S: 62; Leonid Dimov, T: 87; Nichita Stănescu, OC I: 332) – monument megalitic (funerar sau de cult) întâlnit mai ales în provincia Bretagne sau în sudul Angliei, de la sfârșitul epocii neolitice, construit dintr-un bloc înalt de piatră necioplită, așezat vertical, izolat sau în grup; etc.)

¤ sinonimele ieșite din uz ale unor cuvinte curente: *matroz* (Șerban Foarță, OS: 23) – termen ieșit din uz pentru soldat din serviciul marinei militare; *apelpisire* (Șerban Foarță, OS: 69) variantă neliterară a cuvântului apelpisie – termen învechit pentru deznădejde, disperare sau exasperare; *paraxin* (Șerban Foarță, OS, 58, 163) – grecism învechit care înseamnă ciudat, bizar, curios; *filotim* (Șerban Foarță, OS: 135) – despre oameni, generos, darnic galanton; pembè (Șerban Foarță, OS: 27) – cuvânt învechit care desemna culoarea roșu deschis, roz; *zuliar* (Șerban Foarță, OS, 74) – gelos, invidios, pizmaș; *techer-mecher* (Șerban Foarță, OS: 71) – turcism învechit care înseamnă în mare grabă, imediat sau pe sus, cu sila; *milosârd* (Șerban Foarță, OS: 163) – milos.

3.4.1.4. Tentația lexicală căreia poeții moderni i se supun se concretizează și prin **termenii de origine livrescă** în care abundă textul. Fără a constitui un sistem propriu-zis de ermetizare, cuvintele de origine cultă contribuie însă la formarea codului, trimițând la accepțiunea inițială a hermetismului ca limbaj ezoteric, încifrat care necesită o inițiere pentru a putea fi înțeles. Cu etimologii diverse, termenii neologici demonstrează încă o dată supremația semnificantului în textul modern: *exsanguu, i* (Șerban Foarță, OS: 39) – despre țesuturi, care este lipsit de sânge, despre obraji sau față, palid, cadaveric; *nex* (Șerban Foarță, OS: 94) – legătură, înlănțuire între lucruri sau fenomene, relație, raport; *nubilate* (Dan Botta, S: 60) – care au atins vârsta la care se pot căsători; *hiacint* (Dan Botta, S., 61) – zambilă; *lubric* (Leonid Dimov, 7P: 44) – excesiv de senzual, libidinos; *cenotafe* (Leonid Dimov, V66: 78) – monumente funerare ridicate în amintirea unei persoane decedate ale cărei oseminte se găsesc în alt loc sau au dispărut; *nictitant* (Leonid Dimov, T: 67) – care clipește, clipitor; *zaimf* (Șerban Foarță, OS: 121) – (rar) văl; *felibru* (Leonid Dimov, T: 97; 7P: 42) – membru al unei grupări literare din sudul Franței, care lupta pentru dezvoltarea limbii și literaturii provensale; *cantilenă* (Leonid Dimov, T., 99) – cântec liric sau epic; melodie gravă, sentimentală, care se execută tărăgănat; *eulalie* (Dan Botta, S: 51) – termen provenit de le Sainte Eulalie, martiră din Spania cântată în poemul „Séquence (ou Cantilène) de Sainte Eulalie" scris de abatele Saint-Armand (este cel vechi text poetic în langue d'oïl); *funambulă* (Șerban Foarță, OS: 36) – care merge sau dansează pe sârmă, *matutină* (Dan Botta, S: 67) – matinală, de dimineață, etc. În aceeași notă, sunt utilizate și

Scanned with OKEN Scanner

nume proprii de uz restrâns, aceste referiri livreşti constituind un tip de codificare a mesajului univoc prin forma inaccesibilă. De exemplu, Şerban Foarţă scrie: *Plutim (ce oră palidă şi fluă!) / spre sorbu-n care mările afluă / ca la Mercator (în Atlas) pe vremuri.* (OS: 111), unde substantivul propriu *Mercator* (care se referă la Gerhard Kremer, numit şi Mercator (1512–1594) – matematician şi geograf flamand care a inventat un sistem de reprezentări cartografice) justifică ocurenţa unităţii *Atlas*.

De factură barbiană, selectarea termenilor de origine mitologică sau religioasă conferă în egală măsură textului un caracter savant: *menadă* (Şerban Foarţă, OS: 69) – bacantă; *Atròpos* (Şerban Foarţă, OS: 87) – în greacă „cea care nu se întoarce", una din moire simbolizând încetarea ireversibilă a vieţii; *Phlegeton* (Dan Botta, S: 63) – unul dintre râurile Infernului alături de Cocytus şi Acheron, al cărui afluent era; *Eol* (Leonid Dimov, T: 182) – zeul vânturilor, fiul lui Poseidon; *Bellerophon* (Leonid Dimov, T: 150) – erou care, urcat pe Pegas, a luptat şi a ucis-o pe Himera; *homunculi* (Leonid Dimov, 7P: 48) – omuleţ artificial pe care alchimiştii pretindeau că au reuşit să-l fabrice; *hurie* (Leonid Dimov, 7P: 51) – în religia musulmană, fecioară deosebit de frumoasă promisă de Mahomed credincioşilor în paradis; *mani* (Leonid Dimov, V: 121) – nume dat în mitologia romanilor şi a vechilor popoare italice sufletelor morţilor, considerate zei ocrotitori ai căminului; *lari* (Leonid Dimov, V: 121) – nume dat în mitologia romană unor divinităţi considerate a fi ocrotitoarele casei şi ale familiei; *cabiri* (Leonid Dimov, V66: 59) – divinităţi misterioase, de origine obscură, probabil feniciană, care erau invocate pe mare de către corăbierii surprinşi de furtună; *Amphitrite* (Dan Botta, S: 56) – fiica lui Nereus şi a lui Doris şi una dintre nereide; *Magog* (Leonid Dimov, V: 97) – ţară în nordul Asiei mici menţionată în Biblie; *Sardanapal* (Leonid Dimov, T: 133) – rege legendar al Asiriei, ultimul descendent al Semiramidei, reprezintă tipul omului preocupat doar de plăceri, *Ys* (Leonid Dimov, 7P: 47) – cetate legendară bretonă etc. În acest caz ermetismul nu constă în echivoc, uneori sensurile fiind clare, ci în statutul de cifru pe care limbajul poetic îl capătă, lectura presupunând distingerea „sensului literal sau istorial (*sensus litteralis, historia, littera*), care rezultă din desluşirea înţelesului cuvintelor din text" (Pânzaru, 1999: 63).

Într-o situaţie similară se găseşte şi utilizarea numelor proprii cu valoare toponimică ori onomastică: *Mannheim* (Şerban Foarţă, OS: 192) – oraş în Germania la confluenţa Rinului cu Neckar; *Hebride* (Şerban Foarţă, OS: 215) – Arhipelag britanic în oceanul Atlantic, în NV Scoţiei; (Insulele) *Lipare* (Şerban Foarţă, OS: 215) – Arhipelag vulcanic italian în SE mării Tireniene; *Thule / Tule* (Dan Botta, S: 56; Leonid Dimov, V66: 85) – localitate în NV Groenlandei; *Skagerrak* (Nina Cassian, L: 20) – strâmtoare care desparte Peninsula Scandinavă de Peninsula Iutlanda *Kattegat* (Nina Cassian, L: 20) – braţ de mare între Suedia şi Danemarca; *Memling* (Dan Botta, S: 64), Hans – pictor flamand renumit pentru graţia şi suavitatea melancolică a figurilor din lucrările sale; *Denikin* (Şerban Foarţă, OS: 241), Anton Ivanovici – general rus, unul dintre principalii conducători ai contrarevoluţiei alb-gardiste; *Vespasian* (Şerban Foarţă, OS: 131), Titus Flavius – împărat roman, întemeietorul dinastiei Flaviilor, etc. Deşi aceste cuvinte nu presupun o ermetizare propriu-zisă, trebuie să remarcăm că fac parte dintr-o adevărată strategie de transformare a lecturii într-un travaliu pur livresc. Aceşti termeni de natură cultă, remarcabili prin exotism, solicită cititorului o mai mare participare la procesul de lectură, în funcţie de competenţă.

Scanned with OKEN Scanner

***3.4.1.5.* Termenii ştiinţifici.** Făcând dihotomia limbaj artistic – limbaj ştiinţific inoperantă, frecvenţa mare a termenilor ştiinţifici devine, paradoxal, sursă de poeticitate dar şi modalitate de întârziere a receptării mesajului. Dat fiind faptul că „în comunicarea ştiinţifică, decodificarea implică în plus cunoaşterea de către receptor a codului metalingvistic, propriu domeniului respectiv de cercetare" (Irimia, 1986: 140), comunicarea mesajului poetic se vede astfel condiţionată de codul lingvistic al termenilor ştiinţifici şi de funcţia metalingvistică care trebuie îndeplinită prin convenţia dintre emiţător şi destinatar. Fenomenul nu este total nou, apogeul limbajului ştiinţific l-a constituit chiar poezia lui Ion Barbu, domeniu liric ce conţine numeroase cuvinte din zona matematicii, cu un grad relativ mare de accesibilitate, dat fiind faptul că ermetismul lui nu este de sorginte pur lexicală. De la Dan Botta până în contemporaneitate, ermetismul ca ansamblu de reguli şi strategii textuale şi-a modificat sensibil statutul şi funcţia. Poeţii îşi demonstrează preferinţa pentru un ermetism de suprafaţă, optează pentru termeni ştiinţifici cu o frecvenţă redusă în limbajul standard, cele mai căutate fiind domeniile:

– botanica: *gymnosperme* (Şerban Foarţă, OS: 72) – diviziune a fanerogamelor cuprinzând plante ale căror seminţe se dezvoltă pe o carpelă deschisă; *roibă* (Şerban Foarţă, OS: 69) – plantă erbacee cu frunzele lanceolate şi cu flori albe-gălbui a căror rădăcină conţine o materie colorantă roşie cu care se vopsesc fibrele textile; *livan* (Şerban Foarţă, OS: 177) – arbore exotic cu frunze alterne, cu flori alburii şi cu fructe drupe, din a cărui scoarţă se extrage tămâia; *hesperide* (Dan Botta, S: 66) fructe asemănătoare cu baca, ce conţin uleiuri eterice; *bractee* (Cezar Baltag, ŞO: 10) – frunzişoară erbacee sau membranoasă care se află la baza florilor; *agave* (Leonid Dimov, V66: 78; 7P: 41) nume dat mai multor plante ornamentale, cu frunze lungi până la doi metri, late şi groase, cu spini pe margini; *rogoz* (Leonid Dimov, V66: 37) – gen de plante erbacee cu tulpina în trei muchii, cu frunzele lungi şi cu flori monoice grupate în spice; *tisă* (Leonid Dimov, V66: 31) – arbore sau arbust răşinos care poate atinge peste 1000 de ani; *acuminat* (Leonid Dimov, T: 88) – despre frunze, fructe – care se termină printr-un vârf lung şi ascuţit; *glabru* (Leonid Dimov, T: 88) – despre plante sau organe vegetale – care este lipsit de perişori pe suprafaţă, etc.

– zoologia: *lacherdă* (Leonid Dimov, V66: 31) - pălămidă; *exuviabil* (Şerban Foarţă, OS: 237) – despre animale – care îşi schimbă pielea; *sirinx* (Dan Botta, S:61) – organ al păsărilor cu rol în producerea sunetelor; *holoturie* (Leonid Dimov, V66: 95) – echinoderm cu corpul moale şi alungit, castravete-de-mare; *apter* (Ion Barbu, Po:173; Leonid Dimov, V:57) – despre unele insecte – lipsit de aripi; *anură* (Leonid Dimov, V: 57) – ordin de amfibieni lipsiţi de coadă în stadiul de adult, cu membrele adaptate pentru salt; *tucani* (Leonid Dimov, V: 121) – gen de păsări cătărătoare din regiunile tropicale ale Americii de Sud; *colembolă* (Leonid Dimov, V:56) – ordin de insecte primitive fără aripi; *pagur* (Leonid Dimov, V: 31) – nume dat unor crustacee decapode marine al căror abdomen moale este adăpostit într-o cochilie goală; *uistiti* (Leonid Dimov, T: 166) – maimuţă arboricolă de talie mică din America de Sud al cărei corp este prelungit printr-o coadă lungă şi stufoasă; *acefal* (Ion Barbu, Po:173; Leonid Dimov, T: 65) – despre unele animale inferioare – fără cap; *pangolin* (Leonid Dimov, T: 111) – gen de mamifere din regiunile tropicale, acoperite cu solzi

Scanned with OKEN Scanner

cornoşi, lipsite de dinţi şi având o coadă lungă şi puternică, *madrepori* (Dan Botta, S: 59) – ordin de celenterate cu schelet calcaros, care trăiesc în colonii în mările calde, formând recife sau atoli, etc.

– anatomia: *astragal* (Leonid Dimov, 7P: 54) – 1. unul dintre cele două oase mari ale torsului, 2. element decorativ de secţiune semicirculară, care separă fusul coloanei de capitel; *adamantină* (Dan Botta, S:58) – smalţ dentar; *floride* (Dan Botta, S: 59) – despre boli – care este în plină evoluţie; *panariciu* (Leonid Dimov, V.66: 63) – inflamaţie de natură infecţioasă, localizată la degetele de la mâini sau de la picioare; *lumen* (Leonid Dimov, T: 64) – 1. unitate de măsură a fluxului luminos, 2. canal al unui organ anatomic cavitar, etc.

– geologia: *detritus* folosit la plural: *detrituşi* (Şerban Foarţă, OS: 131) – 1. material rezultat din fărâmiţarea rocilor prin acţiunea agenţilor externi, 2. material granular rezultat în urma uzurii unui drum pietruit din cauza circulaţiei; *gheizer* (Leonid Dimov, V66: 78) – izvor intermitent de apă fierbinte, de origine vulcanică, care aruncă apa la intervale egale, la mare înălţime sub forma unei coloane; *corund* = *corindon* (Leonid Dimov, 7P: 41) – piatră preţioasă formată dintr-un oxid natural de aluminiu, cristalizat, aproape tot atât de dur ca diamantul; *geodă* (Leonid Dimov, 7P: 42) – agregat de minerale format prin depunere în cavităţile largi ale rocilor; *ceruleu* căruia i se formează femininul *cerulee* (Leonid Dimov, 7P: 51; V: 110) – substanţă minerală albastră, obţinută dintr-un amestec de acizi de cobalt şi staniu; *melafir* (Leonid Dimov, T: 152) – rocă magmatică vulcanică de tipul bazaltului; *landă* (Dan Botta, S: 41) – şes de pe ţărmurile atlantice, format din nisipuri neproductive, fixe sau zburătoare, etc.

– chimia: *ceruză* (Dan Botta, S: 44; Leonid Dimov, 7P: 44) – carbonat natural de plumb, alb sau cenuşiu, cu luciu adamantin, foarte otrăvitor, alb de plumb; *cinabru* (Leonid Dimov, 7P: 46) – sulfură naturală de mercur, de culoare roşie, folosită mai ales la prepararea vopselelor; *molibden* (Leonid Dimov, V: 130) – metal de culoare albă argintie, lucios şi maleabil, inoxidabil la temperatură obişnuită; *anilină* (Leonid Dimov, T: 163) – substanţă chimică ce se prezintă ca un lichid uleios, obţinută prin distilarea indigoului sau, industrial, prin reducerea nitrobenzenului; etc.

– construcţii: *concă* (Şerban Foarţă, OS: 84) – acoperământ în forma unei jumătăţi de cupolă; *estacadă* (Leonid Dimov, V: 63) – punte fixă construită la ţărmul unei ape, pentru a realiza legătura cu vapoarele care nu pot acosta la chei; *lucarnă* (Leonid Dimov, V66: 56) – fereastră mică amenajată pe acoperişul cu pantă mare a unei construcţii, în scopul luminării şi aerisirii; *astragal* (Leonid Dimov, T: 98) – element decorativ de secţiune semicirculară care separă fusul coloanei de capitel; *arhitravă* (Leonid Dimov, T:87) – element de construcţie care constituie partea inferioară a antablamentului şi care se sprijină pe capitelul coloanei sau pe zid; *tartane* (Şerban Foarţă, OS: 87) – mici nave de transport şi de pescuit cu o singură pânză triunghiulară, folosite mai ales în Marea Mediterană; *cuter* (Şerban Foarţă, OS: 101) – ambarcaţie mică construită din lemn, acţionată mecanic sau cu pânze, cu un singur catarg; etc

Scanned with OKEN Scanner

Din servilism sau, dimpotrivă, dintr-un complex de inferioritate, se caută cu orice preț ineditul, forma neexploatată încă dar şi transgresarea frontierelor dintre stiluri, poezia contemporană devenind „o poezie ca oricare alta, ce îşi «selectează», însă, mai sever publicul – uneori făcând apel la intuiția şi inteligența cititorului, alteori la simpla aplecare spre snobism" (Muşina, 2001: 73).

3.4.2. Creativitatea lexicală

„Domeniul lingvistic cel mai dependent de sens" (Dimitriu, 1997: 179), lexicul constituie pentru limbajul artistic, şi în special pentru limbajul poeziei, o zonă a celor mai fecunde transformări, a efectelor stilistice celor mai spectaculoase, punctul de unde începe inovația propriu-zisă, devierile cele mai îndepărtate de normă. Caracterizat de o „deschidere către toate categoriile lexicale, deopotrivă, pe axă diacronică şi pe axă sincronică" (Irimia, 1986: 180), aşa cum am văzut în capitolul precedent, limbajul poeziei moderne îşi dă adevărata măsură a creativității şi îndrăznelii în inovațiile pe care le operează la nivelul formei cuvântului, urmând aceeaşi traiectorie a îmbogățirii vocabularului prin mijloace interne. În acest mod, demonstrând încă o dată arbitrarul semnului lingvistic, poeții creează noi unități lexicale pornind de la elementele existente deja în limbă şi reiterează parcă fenomenul natural pe care orice limbă vie îl suportă continuu. Prin urmare, apar astfel binecunoscutele procedee de îmbogățire a vocabularului, ca: derivarea, compunerea sau conversiunea, dar şi cazuri în care inovația este totală, şi atunci vorbim despre cuvintele inventate.

Pe lângă cantitatea de nonconformism pe care aceste procedee o aduc, remarcăm în primul rând o răsturnare a structurii semnificante a limbajului, o închidere care nu mai semnifică, aşa ca la Ion Barbu, o purificare a limbajului ci o „ruptură" cu tradiția, cu norma şi chiar cu tot ceea ce se înțelegea prin comunicare. Cuvântul – semn nu mai poartă, prin convenție metalingvistică, un semnificat ci reconstruieşte un limbaj în care, de cele mai multe ori, semnificatul poate fi oricare sau niciunul. De aceea, nivelul lexical este domeniul unde analiza formală se împleteşte cu cea semantică: orice transformare a planului semnificantului sonor sau grafic va antrena destructurări la nivel semantic.

Poezia de după cel de-al doilea război mondial comportă spectaculoase transformări lexicale, ineditul fiind ridicat la rang de principiu poetic. În lucrarea de față însă nu vom lua în calcul toate aspectele de construcție a lexicului poetic, fiindcă ne-am îndepărta de scopul propus [11], ci vom discuta doar cazurile în care inovația în planul semnificantului urmăreşte destructurarea mesajului prin opacizarea semantică.

3.4.2.1. Derivarea

Văzută ca „o sursă productivă pentru creația lexicală prin deformare" (Dimitriu, 1997: 179), derivarea este mijlocul prin care se formează cuvinte noi, inedite, de la cuvinte existente în limbă prin adăugare, suprimare sau substituție de afixe. Ca efect în planul sensului, derivarea urmăreşte în poezia discutată ambiguitatea sau chiar ermetizarea semnificațiilor.

Scanned with OKEN Scanner

A. *Derivarea progresivă cu sufixe.* Derivare progresivă prin „adăugare unor particule la cuvintele existente" (Coteanu, Forăscu, Bidu-Vrănceanu, 1985: 183), *sufixarea* este un procedeu deosebit de productiv care are în cele mai multe situații manifestări lipsite de echivoc. Aceasta se datorează faptului că informația semantică este adusă de către morfemul – radical care trimite la cuvântul de bază, informația gramaticală provenind de la sufix: *Şi surd aud şoptitul trestiesc* (s.n.) (Leonid Dimov, V: 57), unde cuvântul derivat de la substantivul *trestie* cu sufix adjectival *-esc*, în contextul dat, semnifică indubitabil „de trestie, al trestiei".Totuşi sunt întâlnite şi exemple în care prin sufixare se manifestă nu numai o simplă inovație formală ci şi o operațiune la nivelul descrierii semice a cuvântului: *scoteam văpseluri scumpe din rădăcini de roibă / trăgeam pe la vechi hanuri şi ne feream de roibări* (Şerban Foarță, OS: 69). În versurile citate mecanismul formal al derivării cuvântului *roibări* este evident, termenul de bază, *roibă* (amintit şi sub § 3.4.1.5.), ne este oferit cu ostentație de poet într-un vers anterior, însă contextul în care noul termen este plasat nu ne dă prea multe indicii asupra semnificației lui. De asemenea, dubla posibilitate de accentuare – accentul căzând pe *ă*, *roibări*, sau pe *o*, *róibări*, – ne trimite în două direcții de interpretare. În primul caz, după forma derivatului putem opina doar că, aflat în poziție tipic substantivală şi marcat de categoria gramaticală de gen (feminin) şi număr (plural), ar proveni de la infinitivul lung, *roibare*, a unui verb inexistent de altfel în limba română: *a roiba*. Am avea astfel de a face cu o dublă derivare în care elementul intermediar este presupus. Dacă luăm în calcul a doua posibilitate de accentuare, substantivul, de data aceasta cu formă de masculin plural, ar fi forma flexionară a cuvântului *roibăr* sau *roibar*, derivat la rândul lui prin sufixare cu sufixul de agent *-ar* de la substantivul *roibă*. Această ambiguitate gramaticală cu repercusiuni în plan semantic este întreținută şi de contextul care, având aspect narativ, alătură termeni din sfere semantice diferite refuzându-i cititorului conexiunile semantice necesare găsirii referentului. O altă explicație ar fi şi jocul produs de asemănarea formală dintre *roibă* şi *roaibă* (femela roibului), scopul urmărit nefiind decât pur eufonic.

Cunoscut pentru inventivitatea în domeniul derivării cuvintelor, Nichita Stănescu aplică deseori tehnica sufixării, preferința sa axându-se pe câteva sufixe: sufixul colectiv *-ime* şi omonimul său abstract, sufixul adjectival *-os, oasă*, sufixe lexico-gramaticale cu valoare verbală *-i* sau *-a*. Un studiu cuprinzător care analizează toate situațiile derivării cu sufixe este lucrarea scrisă de Oana Chelaru – Murăruş (2000: 171–174), unde este luat în discuție fenomenul în complexitatea lui. Noi vom discuta în schimb doar exemplele de ermetizare prin sufixare. Cele mai productive sufixe în sensul blocării referinței sunt sufixele verbale prin care substantive, care nu au verbe în familia lexicală din care fac parte, se verbalizează: *lacrima-mi cărămizește* (AM: 252); *mai gutuindu-mă cu-n măr / mai păruindu-mă cu-n adevăr* (AM: 271); *iar florile s-ar ierbi* (OC II: 265). În afara sufixelor semnalate de autoarea amintită, sufixe care produc ambiguul prin incompatibilitatea semantică dintre cuvântul-bază şi afixul ataşat (de exemplu, *sângerime*, apud Chelaru – Murăruş, 2000: 172), în poezia de maturitate a lui Nichita Stănescu întâlnim şi alte sufixe lexico-gramaticale. Poetul foloseşte sufixul gramatical al infinitivului lung *–ire* pentru a forma un derivat de la un substantiv: *hai uită-te şi tu nespuso / la soțul tău netrebnic stând în prag / bălăngănindu-se şi cu inimire / că nu-l săruți că nu-l respingi* (AM: 192). Se presupune astfel un stadiu intermediar, *a inimi*,

Scanned with OKEN Scanner

prin care să se facă legătura formală dintre cele două substantive: unul, cuvânt de bază, *inimă* şi altul derivat substantival de origine verbală *inimire*. Contextul gramatical, ce constă în raportul nefiresc de coordonare dintre un verb (*bălăngănindu-se*) şi locuţiunea adverbială din care face parte cuvântul analizat, împreună cu anturajul semantic produc blocarea referenţialităţii.

Sunt frecvente şi derivările cu sufixe moţionale, pe care poeţii le ataşează unor substantive neutre sau epicene care nu permit în limba literară formarea genului: *Animala mea copacă* (Nichita Stănescu, AM: 201); *şi când ne alegeam ecouă* (Nichita Stănescu, AM: 267); *O, câtă multă dragoste / se duce ca o zână / flutură*. (Nichita Stănescu, OC II: 174); *Veni-va toamna cu dumnezeoaica ei / de bălegar de aur printre tei* (Nichita Stănescu, OCII: 312), *Tu, şarpe balaură / cu solză de aură* (Şerban Foarţă, OS: 156), intenţia derivărilor insolite fiind „căutarea din ce în ce mai insistentă a cuvântului neatestat" (Chelaru-Murăruş, 2000: 174).

Proces de natură analogică, sufixarea poate avea caracter exclusiv ludic: *se răţoiau / se asturzeau, / se cocostârceau, / se mult-egretau, / se inorogau ...* (Şerban Foarţă, OS: 174). După modelul verbului derivat *a se răţoi*, se formează verbele *a se cocostârci*, *a se inoroga* sau chiar, mai spectaculoase pentru că termenul-bază e mai puţin vizibil, verbele *a se asturzi* şi *a se mult-egreta*.Tot cu valoare ludică, derivatele cu sufixe pot trimite la referenţi imaginari: *Şi tivicana, şi berbecana, / şi păpădie, die* (Cezar Baltag, ŞO: 108), sufixarea distanţându-se în acest caz de tiparul impus de limba standard prin originalitatea sufixului *–ana*. Motivaţia acestei invenţii costă în analogia cu termenul precedent: *tivicana*, cuvânt în totalitate inventat.

B. *Derivarea progresivă cu prefixe* reprezintă un mijloc mai puţin productiv în limba română standard, prefixele fiind mai puţine şi mai unitare decât sufixele (Coteanu, Forăscu, Bidu-Vrănceanu, 1985: 227). În general prefixele realizează derivarea în prezenţa şi a unui sufix: *descreierat* (*des* + *creier* + *at*), exemplul fiind preluat din lucrarea citată (227). În acest caz însă este vorba de o derivare parasintetică, chestiune pe care o vom discuta separat. De asemenea, tot bazată pe prefixare este şi derivarea prin substituţie de afixe, despre care vom vorbi într-un subcapitol viitor. Prin urmare, vom lua în calcul doar derivarea prin adăugare de afixe la începutul cuvântului.

Dacă ne referim la poezia modernă, fenomenul prefixării ia amploare în mod spectaculos după Nichita Stănescu, într-o mare măsură purtând pecetea inconfundabilă a stilului lui. Sunt cunoscute formaţiile cu prefixe precum *în-/îm-*, *des-/dez-*, sau cel mai exploatat prefix: *ne-*, pe care studii foarte bine documentate (Diaconescu P., 1974; Mihăilă, 1984; Dimitriu, 1997; Chelaru-Murăruş, 2000) le inventariază şi le analizează sub aspectul expresivităţii lor. Noi nu vom discuta însă decât modalitatea prin care acest procedeu derivativ poate conduce la opacizarea semnificaţiei.

Deşi prefixe cu un statut semantic clar, privativ: *des-/dez-*, negativ: *ne-*, delocutiv: *în-/îm-*, afixele îşi pierd în contextele poetice funcţia, devenind mijloace de destabilizare a conţinutului. Dacă sufixele *în-/îm-* „sunt simple exemple de manierism stilistic" (Chelaru-Murăruş, 2000: 174), *Curgea ca plânsul umbra de sub frunză / înrăcorind soldaţii morţi* (OC II: 225), fără a produce mutaţii în plan semantic, prefixul privativ *des-* poate crea un joc al paradoxurilor, ca manifestare a autoreferenţialităţii limbajului: *Cât de aproape ai putea fi, tu, iubito, să fii de-aproape, / ca să mă dezînsingurezi de tine?* (OC II: 283).

Scanned with OKEN Scanner

Construcția se bazează pe un raport între antinomia ce se stabilește între prefixul *dez-* și prefixul *în-*, primul anulându-l pe al doilea prin calitatea lui semantică (semnifică lipsa calității desemnate de radical). Prin urmare, acest sufix alcătuiește în general cuvinte „prin derivare progresivă de la verbe antonime pozitive" (Ibid.: 176), în virtutea unei anulări a funcției semnificante a cuvântului, pe care întreaga poetică a „necuvântului" o construiește. În această ordine de idei, vom aminti formațiile cu prefixul negativ *ne-*, adăugat termenilor care nu au în limbă o semnificație compatibilă cu negația, derivatele cele mai spectaculoase din lirica modernă în general: *de vid, de nealbastru / de nemare, de* nepește */ de nepiatră, de neprieten / de nefiresc, de nefirește* (OC I: 282). Dacă unele derivate se încadrează normei – *neprieten, nefiresc* – celelalte – *nealbastru, nemare, nepește, nepiatră* – deși au formă negativă, marchează o încălcare a noțiunii semantice de negație și „apar în acest sens, doar ca niște aproximări sau ca niște surogate utilizate pentru desemnarea unor referenți inomabili, fără corespondent lexical în limbă" (Ibid.: 181). Nefiind primul care a experimentat această modalitate de prefixare[12], Nichita Stănescu, construind noi forme, de-construiește semnificația. Negația nu este adresată conținutului cuvântului, nu reprezintă antonimul semnificatului, ci însăși negarea calității de semn a cuvântului prin de-formarea semnificantului. Prezentând un „grad maxim de nedeterminare semantică" (Diaconescu P., 1974), ***ne***-cuvântul reprezintă opusul a ceea ce se înțelege prin cuvânt, văzut ca asociere arbitrară dintre o formă și un conținut: „în structura unei poezii, grupurile de cuvinte transportă un ce aparte, un supra-cuvânt sau mai bine zis un necuvânt. Ca o ipoteză de lucru vom folosi termenul de necuvânt, necuvinte, pentru a indica elementele primordiale ale poeziei așa cum se nasc ele, nenoționale și ambigue" (Nichita Stănescu, R: 168). La fel ca și Ion Barbu, Nichita Stănescu oferă cea mai pertinentă explicație a necuvintelor (al căror simbol ar fi derivarea cu prefixul amintit) înțelegând prin acestea întreaga artă a limbajului: „Poezia este o tensiune semantică spre un cuvânt care nu există, pe care nu l-a găsit. Poetul creează semantica unui cuvânt care nu există. (...) În poezie putem vorbi despre necuvinte; cuvântul are funcția unei roți, simplu vehicul care nu transportă deasupra semantica sa proprie ci, sintactic vorbind, provoacă o semantică identificabilă numai la modul sintactic" (R.: 173).

C. ***Derivarea parasintetică***, mai productivă decât primele două tipuri discutate, utilizează aceleași afixe ca la sufixare sau prefixare însă simultan. Astfel, inovația este dublă, pe de o parte, se acționează asupra sensului cuvântului – prin prefixare și uneori sufixare – și, pe de altă parte, se intervine asupra informației de tip gramatical, prin sufixele care schimbă clasa gramaticală a cuvântului de bază. La Nichita Stănescu acest procedeu este spectaculos, poetul realizând derivări verbale în general de la substantive: *Mă descorăbiasem, dar cămașa / plutindă o țineam și iute / ca să mă simtă nărăvașa / și să nu-mi spună du-te* (AM: 192); *mă înzeiam, mă înzeiam, / nu mai muream, nu mai muream* (OC I: 249); *m-a dezbelciugat de stele între sânurile sele* (AM: 187); *Mă desfulgea un gând de pe răceala / gândirii mele către tine* (AM: 292),! *iubirea mea pentru Ilen nu se destaină* (Cezar Ivănescu, EM: 33). Procesele derivative pot fi descrise: prefixul privativ *des-* + cuvânt de bază *corabie* + sufix verbal *-a* (dacă luăm în considerare forma infinitivală), prefixul delocutiv *în-* + cuvântul de bază *zeu* + sufixul verbal *-i*, prefixul privativ *des-* + cuvânt de bază *belciug* + sufixul verbal *-a*, prefixul

Scanned with OKEN Scanner

privativ *des-* + cuvânt de bază *fulg* + sufixul verbal *-i*, prefix privativ *des-* + cuvânt de bază *taină* + sufix verbal *-i*. Aceste derivări au fundament analogic, cuvintele nou create urmând modele existente în limbă. Semantic, termenii derivați păstrează într-o măsură mai mare sau mai mică câteva din trăsăturile de sens ale cuvântului de la care s-a pornit, semele adăugate prin derivare și prin plasarea contextuală rămânând de cele mai multe ori ambigue. Dacă verbele *mă înzeiasem* și *m-am dezbelciugat*, date fiind contextele în care se află, pot sugera un sens, „a deveni nemuritor", respectiv „a se elibera", celelalte două verbe au un referent ascuns.

Și alți poeți de după Nichita Stănescu creează cuvinte noi prin derivare parasintetică, scopul urmărit, mai evident decât la poetul amintit mai sus, fiind de deplasare a atenției de pe sens pe formă, de scoatere din calcul a referinței: *Totul se-ncenușă: începuse să ningă* (Leonid Dimov, V: 117). Cezar Baltag se folosește de resursele stilistice ale derivării: *Doamne, câtă tulburare / năşteau coapsele-i viteze / când pornea înspre cleştare / să se înfăinoşeze* (ŞO: 107) pentru a-și demonstra virtuozitatea creativă. Verbul *a se înfăinoşa* nu conține prea clar o schemă derivativă. Pot fi semnalate fără dubiu doar afixele, prefixul *în-* și sufixul verbal *-a*, cuvântul de bază fiind, după toate probabilitățile, substantivul *făină*. Nu avem niciun indiciu clar asupra acestui lucru, anturajul lexical dat nu oferă nicio soluție, nu susține în niciun fel sensul derivatului, referentul fiind zero.

În același mod procedează și Şerban Foarță când scrie: *Mai zi-i şi din țiteră / ălei de nu-i viperă, / nici şopârlă e, / măcar că şopârcăie / şi că-i e necuşeră / carnea de neguşteră* ... (OS: 154), exemplu în care este utilizat de două ori prefixul negativ *ne-*, precum și sufixul *-ă*. Prefixul are valoare negativă, situațiile însă sunt diferite chiar dacă sufixul este același. În primul caz, cuvântul *necuşeră*, adjectiv cu funcție sintactică de nume predicativ, provine de la cuvântul de bază *cuşer*, care, fiind un adjectiv invariabil, în limba standard nu admite forma de feminin. Substantivul *neguşteră* este derivat de la cuvântul de bază *guşter*, substantiv epicen la care se adaugă sufixul moțional *-ă*, ca o deviere de la normă. Considerate în contextul din care au fost extrase, cele două derivate accentuează mai mult sonoritatea globală a poeziei, asociațiile semantice fiind determinate în exclusivitate din rațiuni eufonice: „Spunem că textul se autoconstruiește prin conexiuni eufonice din aproape în aproape, pentru că o rimă o cheamă pe cealaltă, antrenând după sine, aleatoriu, și structurile semantice" (Mihăilă, 2000: 58).

D. *Derivarea prin substituție de afixe* este o variantă a cazurilor discutate mai sus, cu particularitatea că se aplică la cuvinte deja derivate, afixele – cu preponderență prefixe – luând locul celor consacrate de uz: *când destronam vegeala / din castelime* (Nichita Stănescu, AM: 292), exemplu în care *a destrona* este format de la *a întrona* – la rândul lui obținut prin derivare de la *tron* – prin înlocuirea prefixului *în-* cu prefixul *des-*. Nefiind propriu-zis ermetice, nucleul semantic al cuvântului-centru având funcție dezambiguizatoare, cuvintele obținute prin substituție de afixe se remarcă în special în poezia lui Nichita Stănescu, la ceilalți poeți din generația lui sau de după el apărând accidental.

În lucrarea consacrată liricii acestui poet, Oana Chelaru – Murăruș (2000: 175) trece în revistă procesul derivativ al substituției de afixe și discută modul în care acest procedeu de îmbogățire a vocabularului, utilizat în mod original de Stănescu,

Scanned with OKEN Scanner

remodelează semnificația textului: *O <u>descețoșare</u>, / un fel de cheag de sânge / îmi este natura în arătare* (OC II: 309), *Pregătindu-i-le de <u>dezbătat</u> / ea ține în boluri și zeamă acră,* (OC II: 55). Totuși, în unele cazuri, contextul nu mai reușește să lămurească semnificația acestor cuvinte formate, „creația lexicală se justifică în asemenea cazuri prin nevoia de desemnare a referenților imaginari" (Ibid.: 176): *Tatăl meu s-a <u>dezdurerat</u> murind / S-a <u>dezdurerat</u> de mama mea și s-a <u>dezdurerat</u> de mine* (AM: 167).

E. *Interfixele* se referă la un mod de derivare prin atașarea unor particule în interiorul cuvântului. Slab reprezentate în poezia modernă, interfixele apar în poezia lui Șerban Foarță, delimitate de corpul cuvântului prin paranteze: *stau și smalțu' <u>li(e)belulei</u>, și mirosurile florii* (OS: 49), *albe, -n șorțuri negre, defilau Isolde, / <u>s(z)ilnic</u>, între Sfântu' Graal și abator.* (OS: 50), *absque afflictione abs- / que <u>af-flic-(flac)-ti-o-ne</u>!* (OS: 132), *în stânse, <u>de(n)se</u> linii* (OS: 231), *din <u>(c)a(i)er</u>, rupt, întrerupt* (OS: 232), *<u>Exuvia(bil)l</u>, sepentin, fatidic* (OS: 237). Parantezele imprimă cuvântului o anumită relativitate a sensului prin relativitatea formei. Scopul utilizării acestor afixe este preponderent ludic, urmărind fragmentarea formală și semantică a cuvântului.

F. *Derivarea regresivă*, modalitate de îmbogățire a vocabularului prin suprimare de afixe, „este o analogie din care rezultă un cuvânt nou, caracterizat prin faptul că are înfățișarea unui termen – bază, deși el este derivat" (Coteanu, Forăscu, Bidu-Vrănceanu: 243). În cazul poeziei moderne, fiindcă este vorba despre cuvinte inovate, se poate doar presupune cuvântul de la care s-a plecat, interpretarea depinzând în mare măsură de context: *Plutim (ce oră palidă și fluă!) / Spre sorbu-n care mările <u>afluă</u>* (Șerban Foarță, OS: 111), în care verbul *a aflua* poate proveni de la substantivul *afluent*. Leonid Dimov scrie: *Să-ntoarcem spatele arhitravelor de toriu / Capitelurilor de <u>gadolin</u> de la crematoriu, / Să nu mai privim ornamentele selenare, / Șlefuite în T în întors cu <u>intars</u> de metale rare (T: 87),* termenii *gadolin* și *intars* fiind obținuți prin eliminarea de sufixe de la *gadolinit* (mineral anhidru sau ușor hidratat conținând pământuri rare), respectiv *intarsie* (tehnică folosită la ornamentarea mobilierului, care constă în încrustarea în lemn a unor plăcuțe din os, fildeș, sidef etc., sau din lemn de altă culoare). Dacă proveniența celui de-al doilea termen este justificată contextual, primul cuvânt, *gadolin,* poate fi doar presupus, fiindcă anturajul lexical nu oferă niciun indiciu. Aceeași situație se întâlnește și în versurile următoare: *Prin verzi amiezi coclind de așteptare, / Ceruze lubrice de vârste grele / Sedimentează <u>molf</u> peste vesele* (Leonid Dimov, 7P: 44), unde cuvântul *molf* poate proveni de la verbul de origine onomatopeică *a molfăi* (a mesteca un aliment cu greutate), derivatul, după poziția sintactică, adverb, păstrând de la cuvântul-bază doar trăsătura semantică: „cu greu".

Distanțarea semantică dintre cei doi termeni aflați în raport derivativ este justificată de un anumit grad de arbitrarietate: *<u>Involt</u> cu luna clară pe buze, o, caliciu, / al virginalei umbre, al stelei alb deliciu* (Dan Botta, S: 60). Adjectivul *involt* poate proveni de la adjectivul *dezinvolt,* prin suprimarea prefixului *dez-*. Contextul însă nu ne dă prea multe indicii în acest sens. Prin urmare, întâlnim situații când nu putem spune cu certitudine unde se sfârșește derivarea regresivă și unde începe invenția lexicală.

Scanned with OKEN Scanner

3.4.2.2. Compunerea

„Un procedeu care desemantizează mai subtil şi care evidenţiază ca mai brutal procesul de resemantizare" (Dimitriu, 1997: 182), compunerea reprezintă un alt mijloc prin care poeţii moderni îşi ermetizează discursul. Nu vom lua în considerare, deci, oricât de inovatoare ar fi compunerea în poezia discutată, decât cuvintele compuse care stabilesc o relaţie ambiguă cu referentul sau care chiar nu au referent. Pentru o analiză amănunţită a procedeului, cu aplicare la poezia lui Nichita Stănescu, poate fi amintită lucrarea: *Nichita Stănescu. Subiectivitatea lirică*, de Oana Chelaru-Murăruş, lucrare în care autoarea discută mai multe tipuri de compunere (183–187), de la compunerea paratactică până la compuneri şi deglutinări ludice.

Cu toate că exemplul cel mai potrivit de expresivitate şi originalitate în compunerea cuvintelor este poetul amintit mai sus, remarcăm şi în poezia generaţiilor următoare un nonconformism dus uneori până la exagerare, fapt ce conduce la constatarea că acest tip de îmbogăţire a vocabularului este un perfect teritoriu al experimentului lingvistic.

A. Compunerea paratactică prin alăturare

Cel mai bine reprezentat tip de compunere este cel prin juxtapunerea a două substantive sau a unui substantiv şi a unui adjectiv, procedeu care conduce la modificări nu numai pe planul semnificantului ci şi pe planul semnificatului. Dacă în limba standard cuvintele compuse astfel au drept conţinut semantic o medie a sensurilor elementelor lexicale componente, în poezia modernă compusele exemplifică o dată în plus arbitrarul semnului lingvistic. Cu valoare de epitet apozitiv metaforic (v. Mancaş, 1983: 214; Chelaru-Murăruş, 2000: 184) cel de-al doilea termen duce la opacizarea semnului: *Doamnă Verde Camforă* (Nichita Stănescu, OC II: 25), *omul-fantă* (Nichita Stănescu, OC I: 193), *volutele-eter* (Dan Botta, S: 58), *Pajură-fântână* (Dan Botta, S: 45). Deşi în alcătuirea cuvintelor compuse citate intră numai substantive, deci cuvinte identice sub raport morfologic, primul termen are statut de regent, unităţile lexicale rezultate provenind de la construcţii elidate.

Există însă şi situaţii, mai rare, când termenul subordonat este în faţa regentului: *vag-plodul* (Nichita Stănescu, OC II: 53), distanţa semantică dintre termeni trimiţând la un referent imaginar.

Interesante sunt, sub aspectul inovaţiei, şi compunerile unor cuvinte care fac parte din structura unei comparaţii elidate, în care copula lipseşte, fiind înlocuită de cratimă: *inimă-inel* (Dan Botta, S: 42), *sunet-crin* (Dan Botta, S: 51). Mai puţin echivoce, compunerile extrase din poezia lui Dan Botta urmează modelul celor din poezia lui Ion Barbu: *sufletul-fântână* (Po: 180), mecanismul lor însă este mai evident decât în alte situaţii. Poeţii din a doua jumătate a secolului XX nu mai pun accent pe substanţa cuvântului, forma fiind cea care primează: *ochi bazaochi / stele - logostele / de-a barz – cotobarz / de-a frigura – migura* (Cezar Baltag, ŞO: 103). Chiar dacă are la bază o structură comparativă, cuvintele nu se asociază decât din raţiuni pur eufonice, caracterul ludic amintind de jocurile copiilor. Există şi situaţia extremă, când elementele alăturate nu mai aparţin limbii, nu mai au prin urmare nicio încărcătură semantică, de exemplu: *Soma – sema*, titlul unei poezii a lui Cezar Baltag, publicată în volumul *Euridice şi umbra*.

Scanned with OKEN Scanner

B. Compunerea paratactică prin contopire

În ciuda faptului că este mai slab reprezentată decât tipul discutat mai sus, compunerea cuvintelor prin scrierea în aceeaşi unitate, fără cratimă sau blanc, este mai spectaculoasă şi exemplifică mai bine tehnicile de ermetizare pe care poezia modernă le operează la nivel lexical. Cu o accentuată motivaţie ludică, procedeul uneşte două sau chiar mai multe unităţi lexicale, cuvântul rezultat suferind mutaţii pe plan semantic: *ca muhavizderviş(ul) paşavidin să pufăi* (Şerban Foarţă, OS: 129). Termenul *muhavizderviş* este compus din *muhafiz*, turcism învechit care desemna un „comandant militar turc al unei cetăţi" (DEX, s.v.) şi *derviş*, „călugăr musulman (cerşetor)" (DEX, s.v.), iar *paşavidin* provine din contopirea substantivului comun *paşă* – „funcţia de guvernator al unei provincii din Imperiul Otoman sau titlu al vizirilor şi al unor înalţi demnitari din trecut" (DEX, s.v.) – şi substantivul propriu *Vidin* – „Oraş în NV Bulgariei (...) care între 1396 şi 1878 s-a aflat sub dominaţia turcilor" (MDE, s.v.). Exemple asemănătoare, care ambiguizează mesajul poetic, întâlnim şi la Cezar Ivănescu: *faurmaur* (D: 21), *săptălună* (D: 46) sau mai îndrăznețele *muritornemuritor* (EM: 73) şi *Mângâietoareopururеofericitînvierea* (EM: 77). După cum se observă, principiile pe baza cărora se realizează compunerile sunt din cele mai diversificate, ajungându-se până la paradox sau chiar la arbitrar.

Principiul de bază al acestor experimente asupra semnificantului este reprezentat de relaţiile eufonice care se stabilesc între elementele constituente, de asemănările sau de deosebirile pur formale dintre ele: *Să ţii pe braţe o papagaliţă / un papagaleş cu inel de liţă / cu neamuri prin baroc ori rococo!* (Şerban Foarţă, OS: 81). În versurile citate poetul realizează un cuvânt compus din două elemente: *papagal* şi *galeş*, pe baza simplei similitudini formale dintre sfârşitul primului termen şi începutul celui de-al doilea, contopirea nefiind justificată semantic. Încadrându-se perfect poeticii lui Foarţă, extrem de productivă în ceea ce priveşte acest procedeu de îmbogăţire a vocabularului, exemplul dat ar putea fi considerat un fel de „trouvaille" caracteristic ideologiei postmoderniste.

Compunerea prin contopire capătă valenţe inedite atunci când este însoţită şi de conversiune: *unde eşti Fărănimeneo, / tu, Departeaproapeo, număr secerător / al zilei care mă ceartă cu lipsa de mine.* (Cezar Baltag, OT: 45). Poetul sudează grupul prepoziţional *fără nimeni* şi îl transformă în substantiv feminin, cu terminaţie specifică de vocativ *-o*. De asemenea, creează un alt substantiv compus prin legarea a două adverbe aflate în raport semantic de antonimie, *departe* şi *aproape*. Rezultatul obţinut este un paradox, în virtutea căruia semnificaţia poetică se obscurizează.

Uneori însă, structura cuvântului obţinut prin contopire nu poate fi stabilită cu exactitate: *se lasă linişte peste schelestre* (Nichita Stănescu, AM: 272), unde structura compusului combină, după toate aparenţele, începutul cuvântului *schelete* cu sfârşitul cuvântului *ferestre*.

C. Compunerea cu prefixoide şi sufixoide

Un interes crescut necesită şi compunerea paratactică prin contopire cu prefixoide şi sufixoide. Numite şi false prefixe sau sufixe, particulele fac impresia unor afixe care ajută la derivare însă, prin origine, ele au statut semantic independent „pentru că au valoare denotativă independentă" (Coteanu, Forăscu, Bidu-Vrănceanu, 1985: 227). De natură cultă fiindcă provin în cea mai mare parte din limbile latină sau greacă, acestea ţin

Scanned with OKEN Scanner

de limbajele specializate şi dau un aspect livresc textului unde sunt introduse. Situaţia acestora este oarecum intermediară, între derivare – prin trăsătura de non-dependenţă formală a sufixoidelor şi prefixoidelor – şi compunere – prin unitatea de sens. Am preferat însă să le includem în cea de a doua categorie deoarece, de cele mai multe ori, poeţii experimentează alăturări ale ambelor tipuri de particule: prefixoid + sufixoid, ceea ce le apropie mai mult de compunere: *pteromorfi* (Leonid Dimov, T: 63), format din *ptero-* (< fr. *ptéro-*, it. *ptero-*, cf. gr., *pteron*) „element prim de compunere savantă cu semnificaţia „(referitor la) aripă", „(cu, de) aripi" (DN, s.v.) şi *-morf* (< fr. *-morphe*, it. *-morfo*, cf. gr. *morphe*) „element secund de compunere savantă cu semnificaţia „(referitor la) formă", „care are formă de" (DN, s.v.). Fiind în limba de origine (în exemplul dat, greaca) unităţi lexematice cu statut de sine stătător, falsele prefixe şi sufixe îşi pierd în română din independenţă şi necesită ataşarea la un cuvânt-bază. Deoarece reprezintă un alt palier unde se poate manifesta creativitatea lexicală, poeţii au experimentat virtuţile formale ale falselor afixe în exprimări din ce în ce mai inovatoare: *hemografia* (Nichita Stănescu, R: 66) (din grecescul *hemo* – „referitor la sânge" şi cuvântul *grafie*[14]), *silvaplana* (Leonid Dimov, T: 144) (din *silv-*, element de compunere savantă cu semnificaţia „(referitor la) pădure", şi *-plana*, element secund de compunere savantă cu semnificaţia „în formă plană"). Procedeul este sursă de ambiguitate semantică în măsura în care asociază termeni din sfere semantice îndepărtate sau chiar termeni opuşi, rezultatul fiind un paradox: *olomer* (Leonid Dimov, 7P: 42), compus din *olo-* (element de compunere savantă cu semnificaţia „întreg", „integral", „tot") şi *-mer* (element secund de compunere savantă, cu semnificaţia „parte").

3.4.2.3. Conversiunea

Procedeu de îmbogăţire a vocabularului, conversiunea, spre deosebire de procedeele discutate până acum, este strâns legată de domeniul gramaticii. Cuvintele îşi schimbă valoarea morfologică şi această transformare se reflectă în plan sintactic. Ca modalitate de producere a efectului de stil, conversiunea cunoaşte o perioadă de o extremă originalitate în poezia lui Nichita Stănescu, recunoscut şi pentru îndrăzneala cu care depăşeşte graniţele dintre părţile de vorbire, anulându-le diferenţe esenţiale. Poeţii din generaţia lui sau cei din generaţiile următoare, fără a fi neapărat epigoni, operează cu acest procedeu, de cele mai multe ori cu precauţie, vizibil marcaţi de modelul stănescian. Astfel, deşi nu pentru prima dată utilizată în poezie, în opera lui Nichita Stănescu conversiunea „permite poetului să transgreseze frontierele dintre clasele morfologice ale limbii române, nu numai în limitele permise de sistemul lingvistic, ci agresând violent chiar posibilităţile logice de translaţie a unui cuvânt dintr-un context în altul, cu efecte de absurd verbal, de vidare semantică a unităţilor lexicale respective" (Chelaru-Murăruş, 2000: 187). În studiul citat, ca şi în alte lucrări de referinţă (Diaconescu,1975; Dimitriu, 1997), sunt trecute în revistă toate tipurile acestui procedeu, exemplificate generos. Cum scopul nostru nu este de e realiza o analiză totală a fenomenului, vom discuta doar maniera în care prin conversiune se poate interveni asupra semnificaţiei cuvântului ambiguizând-o sau chiar anihilând-o.

inv. 182954

Scanned with OKEN Scanner

Destul de des întâlnite sunt cuvintele care, prin conversiune, nu-şi pierd nucleul semic conținut inițial: *Din nenimica vieții noastre înflorim un mit* (Nichita Stănescu, OC II: 40), *Nu există patrul / şi nici cinciul / şi nici şasele* ... (Nichita Stănescu, OC II: 188), *pe susele acoperişe de tablă* (Nichita Stănescu, AM: 267), *aripa păsării zburânde* (Nichita Stănescu, OC II: 233). Oricât de spectaculoase ar fi sub aspectul formei ele nu vor constitui obiectul cercetării noastre, atenția fiind îndreptată îndeosebi spre conversiunile care contextual tind spre semnul zero. De un element, deci, trebuie să se țină cont atunci când se vorbeşte de conversiunile cu referință incertă: relațiile de sens pe care cuvântul le stabileşte cu elementele propoziției sau ale frazei. Semnului lingvistic reprezentat de cuvânt i se înlătură funcția referențială, poeții supunându-şi textul unor „ambiguități voite, contradicții şi non-sens"(Riffatere, 1982: 9). Răsturnare a legilor limbii, „violare a regulilor codului" (Eco, 1982: 333), ambiguitatea provocată de schimbarea radicală a valorii morfologice a cuvântului reprezintă o variantă a hipercodificării (Ibid.: 181–183) care afectează şi expresia dar şi conținutul. Este încă un motiv pentru a considera poezia modernă autoreferențială: „textul devine autoreflexiv deoarece atrage atenția în primul rând asupra propriei sale organizări semiotice" (Ibid.: 335). Referindu-se la poezia lui Nichita Stănescu, criticul Alex. Ştefănescu surprinde exact mecanismul inovator, chiar excentric, al creației în domeniul limbajului: „Acum ia naştere «limba poezească», limba inconfundabilă a poeziei lui Nichita Stănescu – o limbă română sărbătorească, în câmpul căreia cuvintele îşi extind neaşteptat de mult posibilitățile, verbele putând fi şi declinate iar substantivele şi conjugate, în care literele şi cifrele binecunoscute de toată lumea devin hieroglifele unei învățături misterioase" (2003: 11).

Schimbările pe care cuvântul le suportă pe plan morfologic au ca indici formali morfemele caracteristice unor categorii gramaticale specifice (determinarea, genul personal, cazul, categoria gramaticală a comparației, modurile şi timpurile verbale, regimul prepozițional) sau pot fi determinate doar contextual.

A. Impunerea categoriilor gramaticale specifice

Este cunoscut faptul că vocabularul reprezintă sectorul limbii cel mai receptiv la schimbare, la nou, la influențe sau chiar la inovație. De aceea, exercitându-şi autoritatea asupra limbajului, poeții din cea de-a doua jumătate a secolului XX, în virtutea unei eliberări a cuvântului de constrângerile formale, practică o recondiționare a materialului lexical utilizat în scop estetic apelând la metode din cele mai îndrăznețe. Sector „elastic", într-o permanentă mişcare, vocabularul permite astfel de manipulări. Inovația însă este cu atât mai îndrăzneață cu cât sunt afectate zone conservatoare ale limbii, ca morfologia şi sintaxa, unde regulile sunt obligatorii pentru o bună funcționare a textului în sensul coerenței semantice. Astfel, cu cât textul poetic se îndepărtează mai mult de la coordonatele gramaticale, cu atât mai mult întâmpină pe plan semantic ambiguități sau chiar o blocare a referinței.

§ 1. *categoria gramaticală a determinării*

Prin conversiune, o parte de vorbire dobândeşte însuşirile altei părți de vorbire împreună cu toate elementele flexiunii acesteia din urmă. Cum în limba comună cea mai întâlnită este substantivizarea, categoria gramaticală care are cea mai mare frecvență este determinarea, caracteristică numelui. O întâlnim cu regularitate şi în poezie, chiar şi la

Scanned with OKEN Scanner

reprezentanții tradiționaliști, întrucât procedeul nu a fost perceput ca o abatere ci ca un fapt de stil. În poezia modernă, în schimb, determinarea interesează în măsura în care, impunând forme specifice unor unități nespecifice, este susținută pe plan semantic de o mare distanțare a termenilor puși să relaționeze: *Să-mi fi tras / brazdă pe pământul cerescului din cereşti* (Nichita Stănescu, AM: 251); *Naşterea lumii şi apoia ei sunt lipite* (Nichita Stănescu, OC II: 164); *Frunza de verdele verdelui cădea-va în toamnă* (Nichita Stănescu, OC II: 227); *Cu brațul drept cel nezburând* (Nichita Stănescu, OC I: 196), *Suntul resorbit în sunt* (Nichita Stănescu, OC II: 307); *întinde mâna să mă atingi, hai caută, / pipăie în zadarul* (Cezar Baltag, P: 70); *şi de la stingerea secetei / iarăşi la secetă / acolo unde în zadarul înşală* (Cezar Baltag, P: 76); *foamea rumegă pe dinăuntru departele* (Cezar Baltag, P: 75); *devremele întârzie* (Cezar Baltag, OT: 47); *Murmură mai galeş merii, pe când fum mai vezi pe horn, / decât dulcii, decât dulcii, decât dulcimer şi corn* (Şerban Foarță, OS: 29); *la tine doar mă mai / gândesc cât ține şi ne-o / ține-acumul* (Cezar Ivănescu, EM: 121).

Articularea, modalitate formală de schimbare a clasei gramaticale, pe lângă ineditul morfologic pe care îl aduce – se aplică unor cuvinte sau forme flexionare care, conform normei, nu pot stabili relații cu articolul (decât în metalimbaj) – frapează şi prin răsturnările pe care le instituie la nivel semantic. Un exemplu surprinzător în poezia lui Nichita Stănescu este substantivizarea unei forme flexionare verbale: *Animala mea copacă / piatră-n frunză cu o coacă* (AM: 201). Substantivul *o coacă* provine de la forme de conjunctiv prezent *să coacă*, prin suprimarea conjuncției specifice. Inovația este cu atât mai îndrăzneață cu cât semnificația globală a textului este haotică.

§ 2. *subgenul personal*

O particularitate a conversiunilor poetice din perioada contemporană este individualizarea prin utilizarea subgenului personal[15] în situații nespecifice. Caracteristică gramaticală cu implicații în plan semantic, subgenul personal a fost analizat pe larg de către specialişti (Graur, 1945: 97–104; Brâncuş, 1984: 214–215; Guțu-Romalo, 1985: 116), ajungându-se la o serie de elemente cu rol de instrumente gramaticale, care individualizează o clasă distinctă de unități lexicale. Această clasă lexicală e alcătuită din substantive proprii, nume de persoane, precum şi substantive comune ce denumesc persoane individualizate. Neconstituind o clasă omogenă, subgenul personal scindează clasa de substantive [+ animat] în două: [+ persoană] şi [– persoană] şi se aplică doar primei clase. În cazul în care, în literatură, se aplică şi la nume de animale, plante, fenomene ale naturii etc., atunci avem de a face cu o personificare. Inventarul de forme care asigură identificarea acestui subgen gramatical descris semantic a fost îmbunătățit de la studiu la studiu, specialiştii numind o serie de ocurențe pe care cuvântul poate să le îndeplinească atunci când aparține categoriei discutate: procliza articolului hotărât (*lui Ion*), construcția cu prepoziția *pe* (*Văd pe Ion; Văd pe mama*), prezența unor forme de vocativ cu desinențe specifice (*Ioano, Ioane*), păstrarea, la feminin, a unei desinențe specifice la genitiv-dativ (*Floarei*, spre deosebire de *florii*), conservarea vocalismului şi consonantismului radicalului în cursul flexiunii (*Floarei* față de *florii*). Deşi, în limba normată, aceste caracteristici nu se pot aplica la toate substantivele care se caracterizează prin trăsătura de sens [+ persoană], cu certitudine nu pot fi întâlnite la celelalte substantive.

Scanned with OKEN Scanner

Cu îndrăzneală, poezia modernă inovează în schimb şi în acest sens, demonstrând încă o dată că în limbajul artistic nu există graniţe şi interdicţii. În plus, inovaţia este cu atât mai mare cu cât subgenul personal nu este impus unor substantive propriu-zise ci unor alte clase gramaticale care se substantivizează: *Când văd ceva ce nu e / pe coborând că suie* (Nichita Stănescu, AM: 201), *tu singură, văzuto doar cu ochiul / triunghiular din frunte* (Nichita Stănescu, OC II: 38), *iubito, tu, care-mi însângeri / pe vai, pe ah, pe au!* (Nichita Stănescu, OC II: 220), *iubiţi-l pe fără-de-soţul pur* (Cezar Baltag, P: 63), *vom fi una în fum şi noi toate / eu suntem, una, silindu-mă să scap/ dinaintea lui Nimeni* (Cezar Baltag, OT: 20); *să-l spânzurăm pe şase-n şase cu un şapte* (Nichita Stănescu, AM: 252). Pe lângă modificări pe plan formal, cuvântul este supus unui proces de personificare şi de concretizare (dat fiind faptul că subgenul personal nu este întâlnit decât la nume care denumesc noţiuni concrete sau puternic individualizate), care anulează semnificatul iniţial al cuvântului.

§ 3. *categoria gramaticală a comparaţiei*

Originalitatea poeziei discutate la nivelul conversiunii se poate remarca şi în cazul adjectivizării. Fenomen activ şi în limba comună, adjectivizarea operează însă la nivel artistic cu alte elemente. Se adjectivizează, de această dată, părţi de vorbire care nu permit, conform normelor, utilizarea în contexte adjectivale: *ţintirimuri suse* (Nichita Stănescu, AM: 259), *plesnire susă* (Nichita Stănescu, AM: 260), *pe susele acoperişe de tablă* (Nichita Stănescu, AM: 264), *umbra stelei susă* (Nichita Stănescu, OC II: 280), *pasăre veghindă – priveghindă* (Şerban Foarţă, OS: 84). Mai mult decât atât, prin adjectivizare se preiau şi categoriile gramaticale nespecifice (în exemplele citate, genul, numărul şi cazul) sau specifice (categoria gramaticală a comparaţiei), în acest ultim caz efectele fiind mai spectaculoase: *din ce în ce mai rupt ajung, / mai capră şi mai măr* (Nichita Stănescu, OC II: 35). Introducerea semiadverbului *mai* în vecinătatea substantivelor *capră* şi *măr* nu este în acest context unica modalitate prin care se impune categoria comparaţiei. Substantivele fac parte din structura mai largă a enumeraţiei *mai rupt (...), mai capră şi mai măr*, prin contiguitatea adjectivului provenit din participiu *rupt*, cuvânt care anticipează valoarea gramaticală a elementelor enumeraţiei, realizându-se un transfer de informaţie gramaticală asupra celor două nume. Deriva prin care trece receptarea se justifică însă nu numai prin răsturnarea criteriilor gramaticale ale enunţării ci şi prin totala incongruenţă dintre sferele semantice ale cuvintelor ce relaţionează. De aici până la un joc de cuvinte care iese din sfera logicului nu mai este decât un pas.

Şi gradul de comparaţie superlativ relativ poate constitui tiparul propriu adjectivizării substantivului: *cifra mea cea mai muiere* (Nichita Stănescu, ÎDSC: 78). Substantivul *muiere*, însoţit de articolul demonstrativ *cea* şi de semiadverbul *mai*, deşi este incompatibil semantic cu trăsătura [+ comparativ], frapează prin insolit.

O situaţie similară întâlnim şi în versurile: *şi iar am căzut dinspre dimineaţă spre seară / spre foarte seară* (Nichita Stănescu, OC II: 269), unde, pe baza dublei valori morfologice de substantiv şi adverb, cuvântul *seară*, aici de natură substantivală, capătă formă de superlativ prin ataşarea semiadverbului *foarte*, morfem specific. O intervenţie suplimentară asupra semnificaţiei cuvântului în discuţie se realizează prin spaţializarea timpului prin context. Verbul cu valoare locativă, *a cădea dinspre* ...

Scanned with OKEN Scanner

înspre ..., îşi pierde din caracteristicile de sens contribuind, pe lângă superlativ, la o derealizare a semnificaţiei.

Gradul de comparaţie poate fi păstrat şi în cazul invers al substantivizării unui adjectiv, natura morfologică primară a cuvântului rămânând încă activă şi după transferul în altă categorie gramaticală: *Eu o văzusem pe dânsa / tot cu lacrimi şi sudori / însă foarte, foarte plânsa / mă săra adeseori* (Nichita Stănescu, AM: 200).

§ 4. *categoriile gramaticale ale verbului: modul şi timpul*

Deşi mai rar întâlnită decât celelalte tipuri ale conversiunii, verbalizarea, atunci când devine factor de poeticitate, se caracterizează prin cel mai înalt grad de deviere gramaticală, cu cele mai multe şanse în anularea semnificaţiei globale şi în îndreptarea atenţiei doar spre forma în sine, spre semnificantul pur. Substantive, de cele mai multe ori, dar şi, accidental, alte părţi de vorbire (numeral, interjecţie), sunt plasate în contexte specific verbale sau în vecinătatea elementelor caracteristice modului (de exemplu, conjuncţia *să* a modului conjunctiv): *De ce să ne înţelegem unii cu alţii, / de ce să iepure, de ce să cal, / de ce să elefant, de ce să covrig, / de ce să brad, de ce să stejar* (Nichita Stănescu, AM: 257). Astfel de extravaganţe verbale au întotdeauna o bază analogică, un model prestabilit (în cazul de faţă, forma flexionară *să ne înţelegem*) care oferă schema în care urmează să se producă inovaţia. Distincţia formă flexionară – cuvânt este astfel abolită pentru ca substituţia termenilor de natură substantivală în context verbal să fie posibilă. Poetul alege însă nu cuvinte disparate din vocabular ci adevărate paradigme (*iepure – cal – elefant* şi *brad – stejar*) tocmai pentru a arăta că artificiul nu este accidental ci, dimpotrivă, premeditat. Impunerea unor şabloane formale improprii substantivului are, în schimb, ca rezultat o indubitabilă libertate a sensului. Acelaşi poet demonstrează că în tiparul structural al verbului pot fi incluse şi alte părţi de vorbire pe lângă substantive: *vă implor să hald.* (OC II: 155), *N-ai să vii şi n-ai să morţi / N-ai să şapte între sorţi / N-ai să iarnă, primăvară, / N-ai să doamnă, domnişoară* (OC II: 28). În primul exemplu, dată fiind calitatea interjecţiei *hai(de)* de a desemna o adresare sau o chemare, trăsătură semantică proprie modului imperativ şi, prin extensie, modului conjunctiv cu valoare de imperativ, transferarea trăsăturilor verbale s-a realizat mai uşor, având un anumit grad de motivare. Semnificaţia contextului citat nu este afectată, inovaţia ţinând în exclusivitate de domeniul formei. În schimb, a doua situaţie este sensibil diferită, arbitrarietatea semnului lingvistic fiind exploatată prin transgresarea nu doar a graniţelor gramaticale ci şi a celor semantice. Mobilul conversiunii este la început simpla omonimie între adjectivul *vii* şi forma flexionară de conjunctiv prezent a verbului *a veni*, prima substituţie aducând în prim plan perechea antonimică: *vii – morţi*. Dacă verbalizarea adjectivului *morţi* îşi găseşte întrucâtva justificarea, conversiunile din următoarele versuri sunt total nemotivate. Cuvintele, în raport paradigmatic de tip antitetic (*iarnă – primăvară, doamnă – domnişoară*) dar şi fără conexiuni semantice cu contextul (*şapte*), nu comunică nimic. Limbajul poetic se comunică pe sine, semnificatul se identifică cu semnificantul.

Şi alţi poeţi din aceeaşi perioadă au intervenit asupra naturii morfologice a cuvintelor verbalizându-le, însă toate transformările poartă amprenta stilului lui Nichita Stănescu. Întâlnim astfel şi la Cezar Baltag conversiunea substantivului în verb: *Vin şi eu*

Scanned with OKEN Scanner

cu tine pe calea fără umbră, unde-ți <u>*ază*</u> *razele a Nimic și vremea anevoie vine* (ȘO: 75). Anturajul sintagmatic este de data aceasta cel prin care schimbarea valorii gramaticale este posibilă: pronumele personal formă neaccentuată *–ți*, cu funcție sintactică impusă de verbul regent, și adverbul relativ *unde*, subordonat aceleiași forme verbale. Semantic, construcția este redundantă, fără a fi caracterizată prin transparență, fiindcă, având în vedere subiectul *razele* al noului verb, se sprijină pe o tautologie, care definește cuvântul *ază* prin el însuși: *razele*.

B. Conversiunea ca trăsătură a metalimbajului

Cele mai frecvente conversiuni în poezia lui Nichita Stănescu sunt consecința metalimbajului, nivel la care este posibilă orice transformare gramaticală: „Dacă în limbajul-obiect cuvintele se referă la lucruri, iar în metalimbaj la alte cuvinte, înseamnă că ele sunt investite cu funcții diferite; *referențială* în primul caz și *metalingvistică* în al doilea; funcția metalingvistică o cumulează pe cea referențială, deoarece cuvintele din limbajul-obiect joacă, în metalimbaj, rolul de referent" (Parpală-Afana, 1994: 78). Astfel, limbajul nu mai trimite la un univers extralingvistic, nu mai stabilește un raport cu un referent extratextual. Cuvântul se semnifică pe sine, expresia devenind în egală măsură și conținut.

De regulă substantivizări, conversiunile cu valoare metalingvistică sunt la fel de spectaculoase ca și precedentele: *Timpul se face semizeu / dacă* <u>*„tu"*</u> *îl iubește pe* <u>*„eu"*</u> (Nichita Stănescu, OC II: 45), *din pricina felului în care poleiește totul / cu acel* <u>*„sine"*</u> *de carne și sânge* (Nichita Stănescu, OC I: 319), *O, ecuații voi, de gradul doi / suave trigonometrii / ale divinului* <u>*„a fi"*</u> (Nichita Stănescu, OC I: 369), *Eu sunt trupul absurd al lui* <u>*„sunt"*</u> */ și literele lui.* (Nichita Stănescu, OC I: 371), *Am să mănânc puțin pământ, / poate se mistuie cu el / interiorul ochi cel al lui* <u>*„sunt"*</u> */ în revederea lui acel – /* <u>*„A fi mai orb decât am fost"*</u> */ mai dinainte de-a mă naște, /* <u>*„A fi mai mort decât am fost"*</u> */ de dinainte de-a mă naște.* (Nichita Stănescu, OC II: 22), *a murmurei / a murmurelui / a sufletului / a* <u>*este-iului*</u> (Nichita Stănescu, AM: 105). Valențele specific nominale – articularea (<u>*este-iului*</u>), subgenul personal (<u>*pe*</u> *„eu",* <u>*al lui*</u> *sunt*) – și ocurența unui adjectiv (<u>*acel*</u> *„sine", ale* <u>*divinului*</u> *„a fi",* <u>*acel*</u> *„A fi mai orb decât am fost"*) sunt modalități prin care cuvinte sau chiar fraze întregi își schimbă statutul gramatical, modificările pe plan formal antrenând o deviere a textului de la coordonatele semnificării.

C. Substituția în contexte semantice specifice

Fără a fi propriu-zis marcate prin elemente flexionare specifice și fără a mai solicita intervenții la nivelul formei, cuvintele își pot schimba valoarea morfologică prin substituția lor în contexte semantice specifice: *Regina mea de* <u>*negru*</u> *și de sare* (Nichita Stănescu, OC I: 121), *Frunză verde de* <u>*albastru*</u> (Nichita Stănescu, OC I: 274), *Ea era bolnavă de* <u>*mov*</u> (Nichita Stănescu, OC II: 87), *fulger* <u>*toreador și zigurat*</u> (Nichita Stănescu, OC I: 198). Adjectivele *negru, albastru* și *mov* se substantivizează de data aceasta prin substituția într-un context în care sensul global impune folosirea unui substantiv: *regină de ~ și de sare* (aici coordonarea cu un substantiv este definitorie), *frunză verde de ~, bolnavă de ~, fulger ~.* Nefiind unități frazeologice, aceste contexte au totuși un caracter relativ unitar și un anumit grad de uzură, ceea ce face ca substituția unui

Scanned with OKEN Scanner

termen fără şanse de previzibilitate să şocheze. În ceea ce priveşte substantivele adjectivizate *toreador* şi *zigurat,* subordonarea neprepoziţională faţă de un substantiv le impune valoarea morfologică. Însă, asocierea celor două cuvinte fără nicio trăsătură de sens comună este derutantă.

În exemplul *dinţii lungi meteoriţi* (Nichita Stănescu, N: 208), citat de Oana Chelaru-Murăruş (2000: 191) contextul *dinţii lungi* ~ nu impune neapărat utilizarea unui adjectiv (putem plasa în acest context şi substantive fără a le schimba valoarea gramaticală: * *dinţii lungi canini*), însă, reprezintă un tip de „epitet apozitiv metaforic" (Mancaş, 1983: 214) care impresionează prin incompatibilitatea semantică a elementelor componente.

3.4.2.4. Paradoxul

Provenind din greacă (*para* – contra, *doxa* – opinie), termenul *paradox* este definit în *Dicţionarul explicativ al limbii române* (ed. 1996) ca „enunţ contradictoriu şi, în acelaşi timp, demonstrabil; părere (absurdă) contrară adevărului unanim recunoscut", cele două descrieri semice fiind ele însele până la un punct antagonice: *enunţ* (...) *demonstrabil* dar *absurd* şi *contrar adevărului unanim recunoscut.* În lucrarea sa intitulată *Paradoxul* (Marcus, 1984), Solomon Marcus analizează acest fenomen plasându-l pe coordonatele ştiinţei sau artei, în scopul delimitării cât mai cuprinzătoare a acestuia ca „rezultatul suprapunerii, confuziei sau identificării a două planuri distincte ale realităţii, ale limbajului, ale gândirii sau ale comportamentului" (Ibid.: 7). În literatură accepţiunile termenului pot fi diferite, de la contradictoriu, neverosimil, până la neaşteptat (Ibid.: 23), mecanismul generator al paradoxului fiind autoreferinţa ce presupune ca textul să fie „un *limbaj închis* din punct de vedere semantic, în sensul că, prin intermediul acestui limbaj, vorbim chiar despre acest limbaj. Apare, cu alte cuvinte, o suprapunere a metalimbajului peste limbajul obiect (...)" (Ibid.: 16).

Principiu al poeziei moderne, autoreferenţialitatea închide textul, semnificaţia este abrogată dintr-o autosuficienţă a limbajului care afirmă şi neagă în acelaşi timp: „Între calea audibilă şi calea vizibilă, şi prin aceasta întemeierea ei ca o doctrină a fiinţei, ca ontologie a limbajului în variantă estetică, nu există numai diferenţe de conductă, de canal al transmiterii mesajului, a comunicării unui corpus emoţional de la a la b, unde fiindcă a = b, nu are loc, de fapt, niciun schimb de mesaje, de informaţie, textul producând un sens întors asupra lui însuşi, ca şarpele muşcându-şi propria coadă, autocontemplându-se, autodevorându-se până la extaz, până la dispariţia lui totală (s.n.): această entropie a paginii, ştergerea sensului în dialectia rândurilor albe şi rândurilor negre, într-o fază iniţială, până la stratificarea limbajului în cele două nivelele ale sale – unul conştient, formalizat, şi altul subconştient, cu urechea la pândă la zvonurile de sub pagină, într-o fază finală, se identifică, vrând-nevrând, cu imposibilitatea instituirii vizibilului, corporalităţii cu caracterul sacru al fiinţei, aici sacralitatea trebuind înţeleasă în atributele ei de atemporalitate, de durată pură a oricărui text autoreferenţial" (Dan Laurenţiu, AE: 124)

Scanned with OKEN Scanner

Sursă a ermetizării discursului poetic, paradoxul, „scindarea pe verticală a reliefului logic al enunțurilor" (Bougnoux, 2000: 37), își găsește cea mai potrivită exemplificare în opera lui Nichita Stănescu, mai ales în volumul *Noduri și semne*, în care se evidențiază o poetică a „rupturii", a apropierii până la identificare a limbajului poetic de metalimbaj: „Așa cum Gödel a demonstrat că aritmetica devine *inevitabil* propriul ei metalimbaj, poezia modernă se află implicată într-un proces semiotic prin care poezia se autosemnifică" (Marcus, 1984: 129–130). Mai ales în volumele sale de maturitate (*Epica magna*, *Operele imperfecte*, *Noduri și semne*, *Operele impersonale*, poezii publicate în reviste sau, postum, în albumul memorial), poetul operează cu forme antinomice, semnificația construindu-se și anulându-se simultan, ca expresie a îndepărtării textului poetic de la relevanță, de la univoc și chiar de la logică: *O recunoșteam și nu / o recunoșteam*. (OC I: 256), *Se strâng iubitele mele / în brațele altora ca în spânzurători, – / ploi neplouate și ouă / fără pui*! (OC II: 103), *pentru nedreptatea, / de a fi nemaifiind* (OC II: 123), *Din ceea ce știm noi că este și cade, – / într-adevăr cade fără să cadă în totalitatea sa*. (OC II: 182), *vulpea argintie cu picioarele de pe urmă în laț, / ca o rază rece a fulgilor de nea, / din urmă mă ajungea și nu mă ajungea*. (OC II: 246), *Mâine îmi voi dura un mormânt / în fostul ce sunt* (OC II: 290), *Dar eu sunt tu / alaltăieriul / cel de răsalaltăieri / cel de niciodată* (OC II: 70), *Când văd ceva ce nu e / pe coborând că suie* (AM: 201), *Făcând nefăcutele / o vedere se ridică / prin tăcerea absolută / a memoriei* (AM: 95), *infinituri / Egal inegale* (AM: 136), *m-a dezbelciugat de vin / și de multul meu puțin* (AM: 187). Examinând situațiile citate, departe de a fi exhaustive, semnalăm modalități diferite de producere a paradoxului. Putem astfel să extragem următoarele căi prin care textul se închide prin formulările antinomice:

– reluarea unui cuvânt, în aceeași formă sau într-o formă flexionară diferită, însoțit de adverbul de negație *nu* sau de o particulă negativă (prefixele negative *ne-*, *in-*): *mă ajungea – nu mă ajungea, recunoșteam – nu recunoșteam*. În al doilea exemplu este vorba, în schimb, de o situație ambiguă datorată ocurenței pronumelui personal *o*, care poate, pe de o parte, să aibă în ambele cazuri aceeași valoare gramaticală de obiect direct, sau, pe de altă parte, să apară a doua oară cu valoare neutră, substituind exact propoziția anterioară: *o recunoșteam* (pe ea) dar *nu o recunoșteam* (asta, adică faptul că *o recunoșteam*). Contextul nu ne oferă niciun indiciu însă în privința validității vreunei variante, ambiguitatea gramaticală răsfrângându-se asupra semnificației textului.
– relaționarea prin subordonare a două cuvinte din aceeași familie lexicală, al doilea fiind la forma negativă: *făcând – nefăcutele, ploi – neplouate, a fi – nemaifiind, egal – inegale*.
– relaționarea a două cuvinte cu bază comună prin prepoziția *fără*: *cade fără să cadă*
– relaționarea oarecare (coordonare, subordonare, interdependență) a două cuvinte semantic antitetice sau a două cuvinte care conțin seme antitetice: *coborând – suie, multul – puțin, alaltăieri – răsalaltăieri – niciodată*.

Scopul urmărit de poet atunci când utilizează paradoxul este unul de natură reformatoare, poezia denigrează producerea poeziei reformulând o altă opțiune a de-construcției și construcției limbajului artistic. Nichita Stănescu se angajează „într-o

Scanned with OKEN Scanner

tentativă de stabilire a unei «teoreme poetice» inverse, de completitudine a poeziei poeziei" (Ibid.: 130).

Exprimarea paradoxală constituie însă şi pentru alţi poeţi din generaţia lui Nichita Stănescu sau de după el o modalitate de epurare e textului poetic de semnificaţia directă: *fă-mă timp fără timp* (Cezar Baltag, ŞO: 17), *fâlfâit de apă arzând* (Cezar Baltag, ŞO: 18), *înăuntru-i afară* (Daniel Turcea, Ep.82: 172), *se află în sud şi-n acelaşi timp ghețuri / îl adoră la nord boreal / se află oriunde nefiind oriunde* (Daniel Turcea Ep82: 18), *Eu scriu doar în luna april // şi-atunci nu mai mult de un vers / Pe care deja l-am şi sters* (Emil Brumaru, DÎ: 125), *Cât de departe ne eşti, / cât de aproape* (Mircea Ciobanu, AT: 12), *tu, aproapea şi departea* (Cezar Ivănescu, D: 36), *Lăcustele de ploaie uscată* (Cezar Baltag, OT: 11), *tu, stearpă risipă de tei* (Cezar Baltag, P: 57).

Preferate de poeţii moderni sunt şi titlurile paradoxale (titluri de poezii sau chiar de volume) ce au rolul semiotic de avertisment pentru cititor: *Plus unu mai puţin* (Nichita Stănescu, OC II: 103), *Făcând nefăcutul* (Nichita Stănescu, AM: 94), *Eu adică el* (Nichita Stănescu, OC I: 380), *Ce alb, ce negru de alb* (Nichita Stănescu, OC II: 109) *La începutul sfârşitul* (Nichita Stănescu, OC II: 223), *Râsu' plânsu'* (Nichita Stănescu, OC I: 356), *Mişcarea prin naştere e a doua mea moarte* (Nichita Stănescu, AM:55), *Rudă şi strein cuvântul* (Nichita Stănescu, AM: 104), *Deosebirea de asemuire* (Nichita Stănescu, AM: 265), *Rondelul sfintei adultere* (Leonid Dimov, T: 94), *O eternitate iterativă* (Leonid Dimov, T:157), volumul *Odihnă în ţipăt* de Cezar Baltag (titlu citat şi de Solomon Marcus, 1984: 119).

3.4.2.5. Invenţiile lexicale

După cum s-a văzut, poezia celei de-a doua jumătăţi a secolului XX are o componentă lingvistică predominantă, demonstrând că semnificantul este o entitate cu structură organizată, deci cu substanţă, ce poate exista şi independent de semnificaţia sa. Golirea de semnificat a semnului se realizează contextual sau independent de context, cuvântul semnificând prin propria formă sonoră şi nu printr-o convenţie conformă istoriei limbii. Impactul cu poezia ermetică produce asupre cititorului o reacţie pe care poetul mizează în procesul de distrugere a referenţialităţii. Nu se mai poate vorbi despre un cifru în sens hermetic, ci doar de o codificare care nu-şi are ca scop primordial decodificarea ci reconstrucţia totală a formei.

Nivel al opacizării semantice voite a discursului poetic, intervenţiile asupra inventarului lexical exprimă mai evident obsesia autoreferenţialităţii, a limbajului despre limbaj, a intoarcerii mesajului în sine însuşi. Având ca efect blocarea receptării, camuflarea referentului, invenţiile lexicale îmbracă forme diferite reprezentând „treapta finală până la care poate fi împinsă operaţia de edificare a unei utopii de limbaj" (Chelaru – Murăruş, 2000: 198). Astfel, inovaţia, care nu afectează regulile gramaticale, nu este un fenomen general al poeziei în discuţie, ci reprezintă cazuri izolate prin care forma poeziei capătă o maximă particularizare. Unele cuvinte devin chiar emblematice pentru poetica celor care le-au inventat (de exemplu, celebrul cuvânt *trimbulind*, caracteristic poeziei „necuvintelor", despre care vorbeşte Oana Chelaru – Murărăruş, Ibid.: 198). Respectând

Scanned with OKEN Scanner

structura morfologică a limbii şi urmărind o sonoritate sugestivă, de natură orientală ori mitologică, poeții inventează:

– substantive: *Dar sufletul şi trupul? / Dar helful şi helvolul?* (Nichita Stănescu, OC I: 338), *corcov* (Nichita Stănescu, OC I: 337, 274), *Cu trefle-n mâini la umbră de chinconce* (Şerban Foarță, OS: 84), *capul cu carvuncul* (Şerban Foarță, OS: 157), *stau eu sub monoftalmu' Lunii* (Şerban Foarță, OS: 117), *şi unde arhonelciul mai singur între-aceştia / cum suie bule* (Şerban Foarță, OS: 70), *dar zi-mi că sulimanu-ți decurge de la picții / străbuni* (Şerban Foarță, OS: 93), *intrai în cahveneul în care narghilele / bolboroseau o vagă ('nspre seară) musichie* (Şerban Foarță, OS: 74), *Le-am spus despre cobolzii şi dragonii* (Leonid Dimov, V.66, 78), *O fiară cu rărunchi de zurnă* (Leonid Dimov, T., 155), *fetele sulugece de pasale şi mameluci* (Leonid Dimov, T., 83), *Şi peplumuri purpurii de femeluri* (Leonid Dimov, T., 63), *Cararate / conopate / netie / congapate* ... (Şerban Foarță, OS: 156), *să-ți pun pleoapă peste pleoapă / un lunambul un cap-de-mort* (Şerban Foarță, OS: 115). În penultimul exemplu, deşi create de poet, cuvintele apar din inerția specifică a textelor folclorice, aici a descântecelor populare.
– nume proprii cu o anumită sonoritate mitologică sau orientală: *Tekeli-li* (Şerban Foarță, OS: 107), *Mascarun* (Cezar Baltag, ŞO: 108), *Urgoragal* (Leonid Dimov, 7P: 43, 45, ş.a.), *Alphun* (Cezar Baltag, ŞO: 108), *Azeuph* (Cezar Baltag, ŞO: 108), *Coephore* (Dan Botta, S., 62), *Colopatiron* (Cezar Baltag, ŞO: 108), *Zeffer* (Cezar Baltag, ŞO: 108), *Phlogabitus* (Cezar Baltag, ŞO: 108)
– adjective: *pe cărarea raură* (Şerban Foarță, OS: 156), *mă scotocii prin strâmpta-mi jiletcă lulachie* (Şerban Foarță, OS: 74), creat prin analogie cu „liliachie".
– verbe: *carnea care toapsecă* (Şerban Foarță, OS: 155)

Unele formațiuni lexicale trimit, prin fonetismul lor, la construcții existente în limbă. De pildă, din exemplele de mai sus, suita *Cararate / conopate / netie / congapate* are inflexiunile descântecelor populare, informația adusă nefiind, prin urmare, nulă.

În volumul *Loto-Poeme* (1972), Nina Cassian construieşte un idiom nou – „limba spargă" – demonstrând că un limbaj inexistent în prealabil poate crea o atmosferă prin însăşi sonoritatea, muzicalitatea cuvintelor. Cu un schelet sintactic propriu limbii comune, versurile se împletesc firesc ironizând retorica, diversele tipare şi forme fixe ale poeziei: *Gorsul îşi astrige dagul / neurcit, nemirunit /JOS: sub magăre-i vereagul / surf pe care l-a ţonit //S-a plevins cu spină ţargă / din căţie şi vlara./Vâricând pe Chilnic Margă,/ chilnicul arlise "Gra!"// Făligată-i craia vendă. / Făligată-i foarte mult / Lane, lane, gors de bendă, / unde ţi-e corinul ult? (Baladă (joc în limba spargă)*, L: 24–25), *Areu, areu, / lortul mai mild, mai setău. / Alna mai hagără-n laie, / veltul mai lil se-mbilaie. // Areu, areu / cine-a fost maniteu? / Cine a runs colibete / lângă dovelnice neţe? // Stramă acustru corund. / Veltul mai liluie rund / Areu, areu, / lortul nu mai e setău. (Bocet (joc în limba spargă)*, L: 79-80). Aici, cuvintele se despart de suportul lor şi orientează atenția exclusiv asupra substanței sonore, fiind axate pe „deconstrucția semnelor lingvistice,

Scanned with OKEN Scanner

ilustrare a gestului semiotic fondator de semnificație poetică în esența lui" (Oancea, 2002: 31). Cuvintele „sunt libere și ca atare condamnate să se autosemnifice în absolut" (Id.).

Chiar dacă textul de mai sus respectă regulile coeziunii gramaticale, semnele lingvistice sunt deposedate de semnificat și rămân ele însele o ilustrare a propriei informații acustice sau grafice. Prelungire a avangardismului și exemplu de ermetism total, această poezie își găsește expresia potrivită în experimente poetice a căror unică funcție este cea ludică. Fără a uza decât de minimum de elemente de relație (*sub, pe care, cu, din, și, pe, de)* sau de verbe nepredicative (*a ținit, s-a plevins, Făligată-i craia, a runs, e setău*), semiadverbe (*foarte, mai*) sau adverbe de loc (*JOS: unde*), pronume complemente (*l-a, ți*), pronume reflexive (*își, s-a plevins, se*), Nina Cassian reușește o reconstruire a limbajului după modelul gramatical al limbii standard (tipare sintactice, scheme de conjugări ori declinări, desinențe, topică, relații sintactice) mizând doar pe semnificantul fonic.

Referindu-se la acest tip de limbaj poetic, Cornel Robu găsește două modalități de realizare a „simulacrelor lingvistice". Prima categorie reprezentată de limbajul imaginar al *Lotopoemelor* Ninei Cassian, este denumită „limbaj naturaloid", adică „un simulacru mimetic al unui model lingvistic existent [...], o copie în negativ, o răsfrângere inversă a unei limbi naturale pe care, în acest fel, implicit o neagă, dar de a cărei prezumare nu se poate dispensa"[16]. Al doilea tip de limbaj simulacru, numit „naturifug" este așezat sub semnul „libertății totale" a segmentării (de exemplu, holorimele lui Șerban Foarță). Aceste experiențe ludice, fie că ne referim la poeziile în „limba spargă", fie la dezagregarea limbajelor existente și recombinarea lor inedită, marchează gradul maxim de individualizare a expresiei, eliberarea de referent a cuvintelor, reconstruirea discursului după principiul jocului. Este inutil ca receptarea să urmărească într-un astfel de text un sens, o semnificație a mesajului. Singurul lucru transmis este mai degrabă o informație afectivă emanată de ritm, rimă ori efectele eufonice. Astfel, obscuritatea se plasează la un prim și singur nivel, cel fonic. Mai departe de acest obstacol nu se poate trece, nu pentru că ar fi vorba de o informație ascunsă neinițiaților, ci pentru că nu există nicio informație.

Prin exercițiul ludic, semnificantul fără semnificat dobândește autonomie. Această poezie pur fonemică, care se situează la un nivel zero al limbajului codificat, se folosește de deplina libertate a jocului cu literele și sunetele: *Halerib, Khaa / Helerib, Khii ... / Heoro, loro oro / nu-nțeleg, halerib, Khaa / nu-nțeleg, aero, loro, oro* ... (Nichita Stănescu, OS: I, 360), *Mairlelo, mairlela / Miaurlelu uhuhei / serk hârâhâru AOLEUIUI* (Nichita Stănescu, AM: 307), *Să ne copilărim, să inventăm cuvinte / să ne strigăm: ahab, ihub! / inimă tu fără de minte / să fugi din sferă și să intri-n cub // O, trage-n sus linia frântă / ohalarib liralarub / să-i punem deci la greaua trântă / sfera lovită-n poli de cub // Să ne copilărim, să inventăm minute / tic-tac și tâcârâcatuca-tac / asmute-ți inima din piept, cornute / pe olariara în lac // Să fim deci pururi altceva / însă lipiți ca sufletul de trup / Ahoriho, ahoriha / silabe noi din noi irup* (Nichita Stănescu, AM: 310), *An, dan, dez, / Zizi, mani, frez, / Zizi mani pomparez* ...(Cezar Baltag, ȘO: 108).

Poeții regândesc dimensiunile existente în cuvânt, valorile relaționale dintre corpul fonetic și sensurile curente, pornind de la desemantizare. Aducând o informație difuză și având o referențialitate redusă sau chiar imaginară, cuvântul poetic este supus unor astfel de procedee din orgoliul autorului modern de a corecta și de a reformula limba naturală. Pe lângă acestea, scriitorul contemporan de poezie își acordă dreptul de a crea cuvinte, consideră firească libertatea de a reface un întreg limbaj din materialul verbal preexistent, un limbaj în care nu se mai semnalizează într-atît simplele figuri de stil ci „figurile de poezie".

Scanned with OKEN Scanner

3.4.2.6. Jocul de cuvinte

O sursă a ambiguizării pe care poeții contemporani o exploatează frecvent în literatură este calamburul sau jocul de cuvinte, figură de stil fundamentată pe „echivocul rezultat din alăturarea sau substituirea a două cuvinte asemănătoare sonor (omofone), dar având sensuri diferite" (DSL, s.v.). Prin efectul de stil pe care îl produce, calamburul se dovedește o formă de manifestare a funcției ludice a limbajului. Esențial pentru decriptarea sensului, jocului de cuvinte este contextul extralingvistic. În poezia ermetică însă, cum scopul obținerii unui efect comic nu mai este prioritar, iar un eventual context extralingvistic iese din sfera de preocupări reale, semnificația este echivocă, de cele mai multe ori frizând absurdul.

Foarte puțin răspândit, calamburul devine în poezia contemporană o emblemă a virtuozității lingvistice pe care poeții o demonstrează ostentativ, trăsătură care îi apropie de manierism. Procedeul se întâlnește cu precădere la Nichita Stănescu ori Cezar Baltag însă apare într-o variantă originală, tipic manieristă, și la Șerban Foarță.

La baza jocului de cuvinte stau mai multe fenomene lingvistice – omonimia, polisemia, paronimia, antonomaza (DSL, s.v.; Dragomirescu, 1972, 1975) – fenomene care sunt utilizate intenționat. Terenul omonimiei este cel mai propice jocului de cuvinte: ***N-ai să vii şi n-ai să morți*** */ N-ai să şapte între sorți / N-ai să iarnă, primăvară / N-ai să doamnă, domnişoară.* (Nichita Stănescu, OC II: 29), *Trecea foarte repede râul, deşi / numai el era* ***de față****, tot timpul. / Fiind* ***de față*** *el trecea / cu* ***față*** *cu tot, astfel / ne sărutam cu gâturile retezate.* (Nichita Stănescu, OC I: 368). Poetul jonglează cu forme identice (*vii – vii; față – față*) care au valori semantice și gramaticale diferite (*vii* – adjectiv sau verb, *față* – substantiv și componentă a locuțiunii adjectivale *de față*). Cuvinte cu formă identică dar cu sens total diferit alcătuiesc, în poezia lui Șerban Foarță, jocuri de cuvinte demonstrativ manieriste: *Fie ziua cât de mornă, într-un* ***mai mai*** *mult moroz* (OS: 29), *s-au scris aceste litere* ***secrete / secretul*** *cărora-i:* ***secrete*** */ să* ***secrete!*** **(OS: 110).**

Omonimia dă naștere și la așa numitele *parafonii* (Marouzeau, 1946: 42) sau *omofonii* (Fuchs, 1994: 56). Procedeul, care se referă la contexte identice din punct de vedere fonetic însă segmentate diferit din punct de vedere morfologic, este întâlnit în special în *Holorimele* lui *Şerban* Foarță :... *cu umbre, lande, /doamne în crinolină albă. (În crin, o /lină, albă, zadarnică ardoare.) Cu / umbre, lan de doamne. (În crinolină / albă: za darnică, ard oare ?) Cu doam- / ne-n voal (ten palid, ovaluri împie- / trite). Cu doamne-nvoalte ('n palid, - / o, valuri împietrite !) Cu doamne / nulipare. Cu, -n umede rumori eoliene / (din insulele Hebride, nu Lipare), un / evantai de doamne nulipare. Într-un / târziu fief; regate – norii. (În- / tr-un târziu, fie fregate – norii !) / Cu nume de rumori eoliene: Aura, Fa- / vonia, Zéphyrine. Cu Umbre, lande, / doamne în mână (e o carte). – Cu un / brelan de doamne în mână (e o carte), / să pierzi la qui-perd-gagne (şi vice- / versa)* (Șerban Foarță, OS: 215). Secvențele omofone se organizează sintactic și morfologic diferit:

- *cu umbre, lande, doamne = cu umbre, lan de doamne = cu un brelan de doamne,*
- *(doamne) în crinolină albă = în crin, o lină, albă,*
- *zadarnică ardoare = za darnică, ard oare?,*

Scanned with OKEN Scanner

¤ *cu doamne-n voal (ten palid, ovaluri împietrite) = cu doamne-nvoalte ('n palid, - o, valuri împietrite!),*

¤ *nulipare = nu Lipare,*

¤ *într-un târziu fief, regate – norii = într-un târziu, fie fregate – norii.*

Disponibilitatea formală a textului poetic, observabilă în recurența fonetică a versurilor, corespunde unei maxime deschideri a mesajului, caracteristică poeziei moderne, deschidere care ajunge să echivaleze paradoxal cu închiderea. Artificiile fonetice, conformismul care are aparența nonconformismului, prelucrarea scrupuloasă a formei, l-au determinat pe Mircea Scarlat să-l considere pe Șerban Foarță un poet artizan care se înscrie în tendința mallarméeană (Scarlat, 1990: 188–189). Criticul amintit a sesizat elementele care îl înscriu pe Foarță într-o tendință dar și pe cele care îl fac să fie original: „Ostentația livrescă este deliberată, cartea (este vorba despre *Holorime* , n.n.) având un caracter polemic (implicit) și chiar programatic. Ea aparține unui calofil, iubitor împătimit de prețiozități extravagante. Lucrul este dovedit atât de lexicul rar, cât și de rafinatele dislocări sintactice. Eliptic, discursul amintește de barbianul *Joc secund*, fără a fi vorba de epigonism" (Ibid.).

În calamburul de acest tip, ambiguitatea este provocată intenționat de *fonetica sintactică* (Dragomirescu, 1972: 559). Astfel, un cuvânt neașteptat ia naștere fie prin despărțirea în două a unui cuvânt , fie prin contopirea a două cuvinte succesive:

De aier nava, – galben tropic
având a-l trece, ideal.
Având alt, rece, ideal:
de a ierna, – vag alb entropic

(avânturilor bun rămas)
cât nu-l încercuie,-n necroză.
Cât nu-l încercuie-nnec, – roză
a vânturilor, bun rămas! (Șerban Foarță, OS: 250)

Joc de cuvinte bazat pe un sens echivoc și o asemănare de sonoritate, calamburul se realizează și prin antanaclază: *Așa a venit **lumea** pe **lume*** (ȘO: 44), *Este **umbra** care nu face degeaba **umbră** pământului* (ȘO: 17), ***Cuvântul Cuvântului**, fără cuvinte. / **Cuvânt** cu **cuvânt*** (ȘO: 55). Poetul utilizează în același context, de două sau mai multe ori, același cuvânt cu semnificații diferite, incluzându-l în locuțiuni sau expresii în care își pierde sensul inițial: *a veni pe lume* ('a se naște'), *a face umbră pământului* ('a exista, a trăi'), *cuvânt cu cuvânt* ('identic, precis'). Dovedind abilitate în construirea calamburului bazat pe antanaclază, Cezar Baltag reia în același context cuvântul *ochi*, cu care formează expresii unde sensul propriu îi este denaturat: *Dragostea nu are **ochi**, dar te / mână încotro vezi cu **ochii**. Cât / vezi cu **ochii**. (...) / A vorbi din **ochi**, a bea din **ochi**, / a pierde din **ochi** de drag, a / iubi ca pe **ochii** din cap, a nu-și / crede **ochilor**.* (ȘO: 95). Această paradigmă a unităților frazeologice în care intră cuvântul *ochi*, fără a avea nicio motivare semantică evidentă, este sursă incontestabilă a echivocului.

Reluare a unui radical comun sub forma unor părți de vorbire diferite, parigmenonul devine spațiul în care poeții inovează jocuri de cuvinte: *Viața-i o*

Scanned with OKEN Scanner

toptangerie** / mai tot anul / târgui din **toptangerie** / cu **toptanul. (Şerban Foarţă, C: 10), *Zic în loc de ziua-bună / argumentul lui Picard / celor singuri – **împreună** / celor nevegheaţi de har, / celor care se-**mpreună*** (Cezar Ivănescu, D: 24).

Mai rar, în interiorul aceleiaşi poezii, sursele calamburului sunt multiple: antanaclază, poliptotă şi parigmenon:

> ***Vorba** e **vorbă** când rosteşte*
> *lumea într-un cuvânt. **Vorba** nu*
> *e Cuvântul. Dar Cuvântul ştie*
> ***vorbele** pe de rost.*
> *Numai **vorba** are sămânţă de*
> ***Vorbă**. Nu-i mai stă gura.*
> *– Hai **să vorbim** degeaba spun*
> ***vorbele.** Hai să rostim două*
> ***vorbe** şi un cuvânt.*
> *– Nici **vorbă,** tace Cuvântul.* (Cezar Baltag, ŞO: 51–52)

Mai amplu decât alte exemple, calamburul citat mai sus este centrat pe două cuvinte sinonime, *vorbă* şi *cuvânt*, care apar în forme flexionare diferite (*vorba – vorbă – vorbele – vorbe, cuvântul - cuvânt*), sub forma mai multor părţi de vorbire (*vorba – să vorbim*) sau în contexte în care sensul le este modificat (*într-un cuvânt, sămânţă de vorbă, două vorbe, nici vorbă*).

Şi paronomaza poate sta la baza jocurilor de cuvinte, atunci când se plasează în acelaşi context cuvinte foarte asemănătoare formal dar cu minime legături semantice : ***Cerc – încerc** şi tandră moarte,* (Nichita Stănescu, OC II: 55), ***Pomii,** ieri golaşi, azi umplu-mi **pomiere** cu larg bor: / iată **merii,** iată **merii,** iată **meritele** lor. // Fie ziua cât de mornă, într-un mai mai mult moroz, / ei ne **leagă**, ei ne **leagă**, ei ne **leagănă**-n crengi roz. / Murmură mai galeş merii, pe când fum mai vezi pe horn, / decât **dulcii**, decât **dulcii,** decât **dulcimer** şi corn. // Iarna,-ntre chiseluri, lumea o scrutăm unicolor / doar prin **ambra,** doar prin **ambra,** doar prin **ambrazura** lor. // Leacuri mai de preţ nici însuşi vrăjitorul cel din Oz / nu ne **vinde,** nu ne **vinde,** nu ne **vindecă**,-n Ventôse. //Cere-mi-o şi, cu plăcere, înainte să adorm, / eu, cu lâna-n floare-a **merii/merinoşilor**, te-adorm // Prompt, această pomieră, pe când ceru-i tern ca tuciu', / lor **închin-o**, lor **închin-o**, lor, - **în chinovar** străluciu !* (Şerban Foarţă, OS: 29), *să **rămâie**, să **rămâie** / tot în partea cea mai rea / unde nu vor să ne-**amâie** / boala, jalea şi Moartea / care trupul ni-l **tămâie** / şi ni-l trage la rândea.* (Cezar Ivănescu, D: 24), *bău **topaz topit*** (Şerban Foarţă, ŞO: 94), *Singur balonul / de păpădie / are să-ţi spună: / **Adio, adie** ...* (Şerban Foarţă, OS: 28), *cu decupate **unghii**-n **unghi** curb (şi sub glasur) / **gemene gemme**: ochii – de o glacie prea-albastră* (Şerban Foarţă, OS: 92).

Cu intenţie vădit ludică, dar şi în virtutea intelectualizării obligatorii a poeziei, Şerban Foarţă utilizează anominaţia, concepând un mod „de construire a poeziei prin etalarea etimologiilor" (Mihăilă, 2003: 109). Jocul de cuvinte constă astfel în repetarea unui nume comun pe lângă numele propriu de la care derivă:

Scanned with OKEN Scanner

Venea ***olanda*** *din* ***Olanda,***
venea ***caşmirul*** *din* ***Caşmir;***
……
sclipea,-n ***Artois,*** *o* ***arteziană***
şi-o ***baionetă,*** *la* ***Bayonne.***

De la ***Berlin*** *venea* ***berlina***
şi ***indigoul,*** *de la* ***Ind;***
……
sclipeau ***faianţele,-n Faenza***
……
Sardinele, *din marea* ***sardă,***
din ***Persia, piersica*** *venea;*
Mansart *murise-ntr-o* ***mansardă,***
……
sclipeau ***sacsii*** *în ţara* ***saxă***
……
Havana *oferea* ***havane***
……
Colonia *ne dădea* ***colonie***
Iar ***Bostonul*** *un* ***vals-boston;***
……
Din ***Caesar, Kaiserul şi Ţarul,***
Din ***vespasiană, Vespasian;***
……
Voltaire *dormea într-o* ***volteră*** (OS: 45–46)

Dincolo de sonorităţile calamburului, poezia se constituie ca o veritabilă lecţie de etimologie, prin care i se dezvăluie cititorului diferite modalităţi de formare a cuvintelor. Intenţia este clară, procesele derivative fiind desemnate prin forma verbală *venea (din)* sau prin alte verbe, substitute ale celui dintâi: *sclipea/sclipeau, murise, oferea, dădea, dormea.* Relaţia care se stabileşte între termenii calamburului este, în general, de tipul /obiect – loc de proveniență/: *olanda – Olanda, caşmirul – Caşmir, arteziană – Artois, baionetă – Bayonne, faianţă – Faenza, indigo – Ind, havană – Havana,* etc. Se întâlnesc şi situaţii excepţionale în care conexiunile dintre cuvinte sunt de altă natură: *mansardă* şi inventatorul acesteia, arhitectul *Mansart*; *vespasiană* şi cel care înfiinţat-o, împăratul Vespasian; *Ceasar* şi variantele sale din limba germană sau rusă, *Kaiser*, respectiv *Ţar*, etc.

Calamburile subtile şi savuroase pe care poeţii contemporani le practică furnizează cuvântului-semn valori noi. În textul poetic semnul lingvistic devine semn poetic, entitate care facilitează construirea unui limbaj în limbaj, cu scop mai curând estetic decât comunicaţional: „Ca în pictura nonfiguративă, materialitatea în sine, cea a concretului textual, invadează scena textului şi invită conştiinţa semiotizantă a omului şi pe cea culturală a cititorului de poezie să semnifice" (Oancea, 2002: 31).

Scanned with OKEN Scanner

3.5. Nivelul sintagmatic al textului ermetic

Văzută ca „încifrare a datelor imediate ale conştiinţei" (Balotă, 1976: 93), poezia ermetică operează transformări de structură la toate nivelurile limbii, de la cel mai superficial, până la cel mai profund. Dacă domeniile care ţin exclusiv de forma discursului poetic, adică prozodia, ortografia şi punctuaţia, aspectul fonic, lexicul, sunt permisive în ceea ce priveşte intervenţiile menite să îndepărteze mesajul de la coordonatele principale ale comunicării, domeniul gramatical este mult mai conservator. Devierea de la regula gramaticală, fie morfologică, fie sintactică, se întâlneşte mai rar, dar e cu atât mai spectaculoasă. În perioada modernă, de la Ion Barbu încoace, poezia capătă alte dimensiuni şi criterii diferite ale poeticităţii, îndrăzneala cu care scriitorii remodelează limbajul poetic afectând în egală măsură toate compartimentele limbii, într-un lanţ de transformări care se intercondiţionează. Modificările pe plan lexical sunt intim legate de cele fonetice, dar şi de cele morfologice (de exemplu, conversiunea concepută ca îmbogăţire a lexicului, cu repercusiuni morfologice).

Astfel, dacă luăm ca punct de plecare strict domeniul morfologic, vom constata că salturile nu sunt decât pe alocuri demne de semnalat. Cel mai important exemplu de reformator al limbajului artistic, care a supus cuvântul unor mutaţii de ordin morfologic (schimbarea clasei gramaticale şi impunerea ocurenţelor nespecifice) se dovedeşte a fi Nichita Stănescu. Oana Chelaru – Murăruş (2000: 199–205) analizează transformările pur morfologice din această poezie, transformări obţinute prin *conversiune* – modificări structurale ale clasei numelui, extinderea categoriei comparaţiei – sau prin *modificarea paradigmei flexionare verbale*, şi ajunge la concluzia că „«subversiunile» înfăptuite de Nichita Stănescu la nivel morfologic nu sunt, aşa cum era de aşteptat, extrem de numeroase, dat (sic!) fiind rezistenţa la inovaţii a acestui compartiment al limbii" (Ibid., 204).

Discutate în subcapitolul dedicat conversiunii (v.§ 3.4.2.3.), modificările claselor gramaticale nu vor mai face obiectul analizei noastre, considerând că cercetarea exclusivă a morfologiei textului poetic nu este profitabilă pentru scopul pe care ni l-am propus. În schimb, vom evalua totalitatea formelor poetice din perspectivă generativistă şi vom utiliza noţiunile de g r u p n o m i n a l (GN) şi de g r u p v e r b a l (GV), care se referă la dezasamblarea frazei în constituenţi imediaţi. Acest tip de analiză se bazează pe *reguli sintagmatice* (Tuţescu, 1982: 76) prin care îmbinările de cuvinte se supun unor restricţii formale sub presiunea contextului sau independent de context. Examinarea constituenţilor frazei, a structurii lor nucleare dar şi a restricţiilor selective pe care centrul le impune, oferă posibilitatea, mai ales atunci când este vorba de poezia modernă, de a pătrunde mai uşor în mecanismul generator al ermetizării.

„Nivelul de adâncime al structurii de suprafaţă" (conform teoriei elaborate de Ecaterina Mihăilă, 2001), planul sintagmatic, conţine simultan repere morfologice şi sintactice în virtutea cărora fraza poetică este concepută ca o sumă de relaţii de interdependenţă între constituenţi aflaţi la acelaşi nivel sau de dependenţă între constituenţi aflaţi la nivele diferite. Grupurile se formează în jurul cuvintelor-centru, cu valoare morfologică de substantiv sau verb, conexiunile în interiorul fiecărui grup în parte realizându-se prin *modalităţi morfologice* – acordul şi recţiunea – ori *modalităţi sintactice* – joncţiunea, juxtapunerea şi topica. Aceste două grupuri sintagmatice fundamentale –

Scanned with OKEN Scanner

GN şi GV[17] – pot apărea în vecinătatea altor grupuri intermediare – grupul adjectival (GAdj) şi grupul prepoziţional (GPrep)[18] – care se subordonează primelor două, având caracter obligatoriu sau facultativ.

Analiza poeziei moderne cu tendinţe de închidere (înţelegând prin *închidere* un concept care se adresează în special sensului) din perspectiva structurii sintagmatice a textului va evidenţia un traseu al inovaţiei în acest sector atât de pretenţios la schimbare, itinerar ce se sprijină pe două importante repere ale liricii româneşti, Ion Barbu şi Nichita Stănescu. Discutat la nesfârşit de critică şi plasat în însăşi „specialitatea sintaxei", ermetismul barbian, mai mult decât un simplu exerciţiu de topică, presupune un spaţiu unde regulile sintagmatice sunt încălcate, unde ambiguitatea gramaticală generează ambiguitatea semantică. Discursul poetic, subordonat principiului purităţii stilului, mai păstrează totuşi aparenţa unei comunicări lingvistice în care, deşi relaţiile dintre elemente se disting, referentul este ascuns. Spre deosebire de Barbu, Nichita Stănescu dezarticulează structura gramaticală pentru a dovedi elasticitatea gramaticală a textului, fapt caracteristic al viziunii sale poetice conform căreia limbajul artistic este un limbaj al „rupturii". Fără a se deosebi frapant, cele două poetici sunt totuşi distincte, personale, fiind creatoare de „modă" poetică (v. Doinaş, 1972)[19], şi, inevitabil, de imitatori, sunt marcă a stilului poetic individual. Caracterizate prin operaţiuni la nivelul suprafeţei textului, operele poeţilor amintiţi cuprind devieri de la norma gramaticală, de la tiparul consacrat al frazei, ceea ce produce o ambiguizare a viziunii şi a sensului. Evident că inovaţia în plan sintagmatic nu îşi găseşte forme de manifestare doar în lirica lui Ion Barbu sau Nichita Stănescu. Şi alţi poeţi ai perioadei moderne sau postmoderne ale literaturii (Baltag, Turcea, Laurenţiu, Foarţă, Ciobanu, Cezar Ivănescu) practică în proporţie mai mare sau mai mică o „emancipare" a construcţiei morfo-sintactice a textului poetic.

3.5.1. Grupul nominal

Problematica grupului nominal în cadrul limbii române contemporane ia în calcul aspecte variate care vizează structura elementelor componente, valorile termenilor şi funcţiile lor în contextul sintagmatic din care fac parte, precum şi relaţiile care se stabilesc între componenţii grupului nominal.

Fiind prin definiţie eminamente descriptivă, poezia se caracterizează prin preponderenţa nominalelor în detrimentul verbelor. Ion Coteanu, în *Stilistica funcţională a limbii române. Limbajul poeziei culte*, vol. II (1985), şi, mai târziu, Ecaterina Mihăilă, în *Limbajul poeziei româneşti neomoderne* (2001) şi *Semiotica poeziei româneşti neomoderne* (2003), afirmă şi demonstrează cu exemple elocvente dominarea nominalelor în poezie şi efectele acestei preponderenţe pe plan semantic. Se remarcă o dublă perspectivă, generativistă şi poetică, în urma căreia nominalul-centru şi determinantul (determinantele) lui sunt evaluate, pe de o parte, ca elemente ale unei structuri sintactice dar şi, pe de altă parte, ca generatoare de poeticitate. Prin intervenţii la nivelul structurilor nominale ale poeziei discutate se produc modificări la nivelul figurativ al textului, construcţiile generează tropi (determinantul adjectival devine în plan figurativ epitet) sau au structura tropilor (de exemplu, determinarea poate îmbrăca forma comparaţiei).

Scanned with OKEN Scanner

În capitolul de față însă, grupul nominal va interesa cu precădere ca spațiu al tehnicilor de ermetizare a discursului poetic. Acumularea nominalelor nu mai este considerată în sens larg ca atribut al descrierii poetice şi mod prin care se construieşte referențialitatea, ci, este corelată cu suprimarea predicației (despre care vom vorbi sub § 3.5.2.). Nominalizarea reprezintă o posibilitate a închiderii limbajului poetic care deraiază de la „reprezentarea conceptuală sau semantică a textului, a cărui structură de suprafață (morfologică şi sintactică) „se traduce" sau se „transformă" în semnificate, adică, din punctul de vedere al cunoaşterii, în concepte" (Coteanu, 1985, I: 52). Astfel, poezia ermetică urmăreşte exact îndepărtarea de la matricea conceptuală a textului ca entitate cu statut morfo-sintactic prestabilit, tocmai prin supralicitarea nominalizării. Totuşi, există diferențe semnificative între poeții pe care i-am luat în calcul în această cercetare. Putem afirma că există poeți cu o sensibilă aplecare spre poezia *nominală*, dintre reprezentanții acestui tip putând fi amintiți Ion Barbu, Dan Botta, Cezar Baltag sau Daniel Turcea, poeți care exploatează virtuțile numelui, creator de lumi sau, dimpotrivă, mijloc de distrugere a lumilor posibile. Spre deosebire de aceştia, Leonid Dimov, Nichita Stănescu, Dan Laurențiu sau Şerban Foarță nu renunță atât de uşor la valoarea verbală a mesajului poetic, de multe ori chiar supralicitând puterea generatoare a verbului (Nichita Stănescu). De aceea, situațiile pe care le vom analiza nu vor fi preluate în mod egal de la toți scriitorii citați, ci vor arăta doar cum nominalizarea excesivă poate deveni pentru unii poeți mijloc de anulare a coerenței semantice a textului.

În ceea ce priveşte calitatea semantică a numelor care formează un grup nominal, fie ca termen-centru, fie ca determinant, concludentă pentru analiza noastră nu este într-atât diversitatea, cât incompatibilitatea semantică dintre termenii sintagmelor nominale. Un exemplu concludent se întâlneşte în poezia lui Ion Barbu, scriitor care construieşte o poezie dominată în plan lexical de substantive. Aceste entități morfologice nu sunt însă caracterizate de diversitate şi, ca urmare, cuvintele-cheie au o frecvență ridicată în întreaga operă poetică. Mandics György realizează o statistică lexicală a poeziei barbiene demonstrând concentrarea de care dă dovadă inventarul cuvintelor volumului *Joc secund*. Ca argument principal, autorul citează înseşi cuvintele marelui poet interbelic, prin care acesta se dezicea de tot ce însemna noutate în domeniul lexical, tehnică practicată de „poezia leneşe" a lui Tudor Arghezi: „Meritul de a aduce în literatură tot vocabularul român e nul. Alegerea contează numai. Prin ea, scriitorul face act creator. Iată deosebirea între reforma lexicală a lui Eminescu şi cea a d-lui Arghezi." (Mandics, 1984: 97). Coroborând datele studiului amintit cu cele oferite de altul de dată mai recentă (Brut, 2003: 231), am obținut o statistică orientativă a numelor[20] cu cea mai mare frecvență în volumul de poezie citat mai sus: *apă* (24), *soare* (24), *mare* (18), *ceas* (16), *cer* (16), *ochi* (14), *Enigel* (13), *inimă* (12), *piatră* (12), *ardere* (11), *nuntă* (11), *Isarlâk* (11), *lumea* (10), *ou* (10), *stea* (10), *suflet* (10), *vis* (10), *ziuă* (10), *Crypto* (9), *joc* (9), *noapte* (9), *seară* (9), *rigă* (9), *vale* (9), *aur* (8), *drum* (8), *față* (8), *iarbă* (8), *lună* (8), *nor* (8), *mare* (8), *roată* (8), *vânt* (8). Ion Barbu nu a avut ca scop „recondiționarea" cât mai multor termeni considerați nepoetici; importante în poetica lui sunt relațiile care se stabilesc între cuvinte, alăturările inedite de termeni. Aşadar, vom urmări mai departe cum se structurează grupul nominal în poezia ermetică şi, mai ales, care sunt efectele acestor alăturări de cuvinte în plan semantic.

Scanned with OKEN Scanner

3.5.1.1. Structura grupului nominal în poezia ermetică

Lingvistica numeşte n o m i n a l „grupul care are în centrul lui semantic şi sintactic un substantiv (nume)" (Coteanu, 1985 I: 53). Vom considera, prin urmare, că un grup nominal are formula N (nume) + [0-n]Det (determinant) – unde n desemnează un număr natural – înţelegând prin determinant elemente de determinare proclitică (articole nehotărâte, numerale, adjective pronominale nehotărâte sau negative), subordonaţi cu valoare substantivală, adjectivală, verbală şi chiar propoziţională. Ordinea termenilor grupului nominal este importantă în măsura în care, ieşind din regulile topicii firești a limbii, conduce la ambiguităţi gramaticale sau semantice. De asemenea, pe lângă rolul topicii ca modalitate a fragmentării textului poetic şi, prin urmare, a semnificaţiei poetice, structura grupului nominal este importantă ca fapt de stil.

A. *Structuri nominale de bază*

Caracterizând poezia modernă (neomodernă, în accepţiunea lui Nicolae Manolescu, 2001: 1) şi postmodernă, înlănţuirea grupurilor nominale prin relaţii sintactice de coordonare sau subordonare ori chiar fără conectori, în detrimentul predicaţiei, conduce la ambiguitate sau chiar la ermetism. Acumularea de elemente nominale fără suport verbal sau cu un suport verbal redus duce la crearea unui simulacru al comunicării, la suspendarea semnificaţiei: *unde, / fără maluri, / şi punte / pentru cine-ntreg acest senin ?* (Daniel Turcea, Ep: 21). În exemplul citat se remarcă, pe lângă lipsa predicaţiei şi un fragmentarism datorat lipsei de univocitate a relaţiilor ce se stabilesc între cuvinte. Ambiguitatea vine în primul rând de la utilizarea omonimului *unde*, posibil nume sau adverb, izolat de corpul poeziei prin virgulă. În favoarea considerării cuvântului drept nume se observă coordonarea, prin conjuncţia copulativă *şi*, cu substantivul *punte*. Prin urmare, determinantul izolat *fără maluri* şi substantivul-centru *unde* formează primul grup nominal al textului (GN1) legat de cel de-al doilea (GN2): *punte* printr-un raport de coordonare. Cele două grupuri însă se delimitează sub aspect semantic ori gramatical de restul poeziei, semnificaţia fiind întreruptă. Situaţia este diferită în cazul celui de-al patrulea vers: *pentru cine acest întreg senin ?* în care se produce elipsa verbului-predicat, posibil verbul *a fi*.

a) *Determinarea adjectivală*

Cel mai frecvent tip de determinare este cea adjectivală, dat fiind faptul că în însăşi natura adjectivului stă proprietatea de a însoţi un substantiv şi de a-l determina. Reprezentând cea mai întâlnită posibilitate de existenţă a grupului nominal, determinarea adjectivală poate părea, la o primă vedere, un atribut al tradiţionalului în poezie, o eliminare a inovaţiei şi a spectaculosului. Contrazicerea acestei prejudecăţi se justifică mai ales din perspectivă semantică, alăturarea nume + adjectiv putând fi terenul unor devieri semantice până la închiderea totală.

Înţelegem astfel prin determinare adjectivală totalitatea elementelor, adjective calificative, provenite din participiu sau gerunziu, precum şi cele pronominale, care stau în vecinătatea unui nume, supunându-se recţiunii impuse de acesta.

Scanned with OKEN Scanner

Ion Coteanu (1985, II: 63–64) consideră că locul determinantului adjectival are importanță în planul registrului stilistic abordat: „În uzul curent, adjectivul care indică însușiri, așa-numitul adjectiv calificativ, stă după substantiv. În uzul poetic, el trece adesea înainte. (...) Așezarea calificativului adjectiv înainte de substantivul său a devenit una din mărcile enunțului poetic, acceptată și utilizată ca atare de la începuturile poeziei românești originale culte.". Deși este factor al poeticității, antepunerea determinantului adjectival nu are relevanță în poezia ermetică, de cele mai multe ori ea având o frecvență redusă față de topica obișnuită, cu determinantul postpus. Cel mai potrivit exemplu este Ion Barbu și volumul său *Joc secund* în care, statistic, cazurile de postpunere a adjectivului (*cirezi agreste* – DCD, *joc secund* – DCD, *nadir latent* – DCD, *zbor invers* – DCD, pentru a cita doar grupurile nominale de tipul NUME + ADJ din cea mai discutată poezie a ciclului *Joc secund*) sunt de trei ori mai numeroase decât cazurile de antepunere (*calme creste* – DCD, *mântuit azur* – DCD). Originalitatea acestora nu se află neapărat în formă ci mai ales în ineditul asocierilor. Astfel, luând în considerare poeziile ermetice ale poetului-matematician, volumul *Joc secund* dar și majoritatea poeziilor din volumul *Uvedenrode*, am constatat că formele determinării adjectivale – cel mai lipsit de spectaculozitate tip al determinării nominale – sunt caracterizate din punct de vedere semantic printr-o mare distanță dintre sferele semantice ale termenilor puși în contact. La o analiză atentă a grupurilor nominale din poezia lui Barbu, se remarcă preferința, în ordine descrescătoare, pentru:

– determinarea simplă postpusă față de nume: *durerea divizată* (T), *cântec încăpător* (T), *foșnirea mătăsoasă* (T), *coasta bărbătească* (T), *unda logodită* (T), *fire stângi* (G), *gest închis* (G), *fulger străin* (Î), *piatr-adâncă* (Î), *văi agere* (Î), *cărăci vechi* (Î), *șerpi lemnoși* (Î), *baia albastră* (Î), *dinții veninoși* (Î), *Islande caste* (O), *inimi mari* (O), *azimi albe* (S), *apunerii egale* (I), *vârste viitoare* (I), *cartofii roșii* (IA), *curtea galbenă* (IA), *pod albastru* (P), *raiuri divulgate* (P), *icoană veche* (LS), *pajiștelor pale* (L), *sânge ivit* (L), *lumină mioapă* (A), *ceasuri verticale* (M), *frunți târzii* (M), *cer simplu* (M), *valea răcoroasă* (M), *soarelui voit* (Se), *zidul ars* (Se), *racul fosforos* (MDS), *gărzile surpate* (SI), *deget șters* (SI), *stâncile culcate* (SI), *țara minerală* (SP), *abur înzeuat* (SP), *duh simplu* (SP), *lagăr scris* (D), *spălări împărtășite* (DPC), *țara șvabă* (PR), *troli domoli* (PR), *vis crud* (PR), *gând cretin* (PR), *ceasuri largi* (PR), *Neptun aditiv* (Paz), *sceptrul seral* (Paz), *râul tragic* (În), *masca facială* (În), *statură luminoasă* (În), *spadă bătăioasă* (În), *membre limpezi* (F), *fierul scurt* (F), *ape grele* (F), *fier aprins* (F), *fulger cedat* (F), *cortină spartă* (F), *pumnalul tras* (F), *spini șase* (F), *gând târziu* (F), *veghie singură* (Încl), *stea netedă* (Încl), *asprime sveltă* (Încl), *tencuirii oarbe* (OÎÎM), *văi defuncte*, (R), *lire cardinale* (R), *jilț adânc* (Ded), *cărbunele uzat* (Ded), *cartea singură* (Ded), *creșteri stângi* (Ded), *versul got* (Ded), *Isarlâk încinsă* (Înch), *lame limpezi* (Înch), *piatra turcă* (Înch).

– determinarea multiplă postpusă față de nume: *limbi verzi, șuierătoare* (Î), *șerpii roșii, scurși din rai* (O), *anii falnici, douăzeci* (S), *sori zilnici, grei* (S), *cerul lăcrămat și sfânt* (IA), *sfânt alterat, neutru, nepereche* (LS), *apei calme, generale* (MDS), *Luceferii marini, amari* (MDS), *aurul irecuzabil, greu* (MDS), *arginturile mari botezătoare* (DPC), *secol cefal și apter* (E), *ochi inegali, grozav de triști* (Pă), *case roșii, zaharate* (PR), *fața păroasă, suptă* (Paz), *mătanie adâncă, îndoită* (Paz), *hidra mea, chilocefală* (F), *disc lunar lunecător* (În), *student stufos, Bostonian* (F), *valuri frânte, gemene* (F), *pielea ta marină* (F).

Scanned with OKEN Scanner

– determinarea simplă antepusă față de nume: *virgin triunghi* (G), *viu altar* (O), *viu spiritul* (S), *vădita gală* (I), *sfânt jocul* (I), *stăpânit pământ* (IA), *arcuite pajurile* (Se), *albe timpuri* (Se), *Arhaic Unt* (SI), *lăudata seară* (SI), *dublul soare* (SP), *poros infoliu* (D), *urzite căi* (DPC), *neverosimil var* (DPC), *vechi burg* (PR), *stângi cuburi* (PR), *verzi investiri* (PR), *înaltă conexiune* (Paz), *cast hidrofil* (F), *cețosul Wilson William* (F), *o bună mină* (F), *câştigate pulsuri* (OÎÎM), *extrema climă* (OÎÎM), *străine seri* (Ded), *stinse flăcări* (Ded), *mat argint* (Ded), *poleite pietre* (Înch), *sonoră vale* (Înch), *senin oțel* (Înch), *neclătinatul idol* (Înch), *inegală creastă* (Înch), *sulițată cegă* (Înch), *vecinice abstracte* (Înch).

– determinarea mixtă (antepusă şi postpusă față de nume): *această pontifică lună* (E), *ars idol opac* (E), *just unghi normal* (F), *sprinten fulger viitor* (În), *agere oțele silnici* (Încl), *exacte stări concave* (OÎÎM), *extrema climă Edgar Poe* (OÎÎM), *mari zăceri adiacente* (R), *acestui scris valah* (Ded).

– determinarea multiplă antepusă față de nume: *ars, nedemn pământ* (G), *un liniştit, un rar şi tânăr mugur* (SI), *fluvialul, falsul fosfor* (OÎÎM).

În exemplele citate am luat în considerare doar forma gramaticală a construcțiilor şi nu relațiile de sens care se stabilesc între termenii sintagmelor nominale respective. Diferențele, în ceea ce priveşte impactul semnificației asupra receptorului, sunt notabile. Unele grupuri nominale cu determinant adjectival, ca *icoană veche, cartofii roşii,* sau *poleite pietre*, juste şi motivate semantic, sunt puse în umbră de alte construcții în care distanța semantică dintre termenii asociați este atât de mare încât calculul acesteia cu ajutorul *setrilor* şi al teoriei *grafurilor* (Marcus, 1970: 334–337; Mihăilă, 1986, Mihăilă, 2001: 95) este mai mult teoretică decât practică. În lucrările amintite se încearcă realizarea unui algoritm cu ajutorul căruia să se calculeze exact distanța semantică dintre termenii unei sintagme. Modelul matematic al grafului, propus de Solomon Marcus, se poate aplica şi în cazul limbii. Lingvistul numeşte prin *graf* „orice pereche de forma (X, Γ), unde X este o mulțime finită nevidă iar Γ o aplicație a lui X în mulțimea P (X) a tuturor părților lui X. Elementele lui X se vor numi *puncte* sau *vârfuri*. Pentru fiecare punct $x \in X$, vom nota Γx imaginea lui x prin aplicația Γ "(Marcus, 1970: 334).

Aplicând teoria grafului la nivel lexical, lingvista Ecaterina Mihăilă (Mihăilă, 1986; Mihăilă, 2001: 94) concepe cuvântul ca pe un cerc cu patru arce de cerc cu rol definematic. Fiecare din cele patru arce, numite *sinteme*, corespunde unui singur definem, care se constituie, la rândul lui, ca unitate lexicală. Înlănțuirea definematică ce se stabileşte alcătuieşte un graf.

În cazul îmbinărilor de cuvinte, spre exemplu AB (unde B determină A), operațiunea matematică a grafului trebuie să conducă la situația ca termenul B să devină, prin lanțul definematic al sintemelor, definemul termenului A. Estimarea distanței semantice dintre cei doi termeni ai sintagmei este dificil de realizat. Totuşi, stabilirea unei unități de măsură a distanței semantice – *setrul* (prescurtare a cuvintelor *semantică* şi *metru*) – devine necesară (Mihăilă, 2001: 95). Se înțelege prin setru „distanța dintre două vârfuri ale grafului"(Ibid.), distanță măsurată prin numărul de arce de cerc existente între cele două vârfuri ale grafului – cuvintele A şi B. Sensul de numărare este de la cuvântul A la cuvântul B.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă ne referim strict la sintagma nominală, sintemele care caracterizează cuvântul A de la care se porneşte pot fi (Ibid.):

a. „domeniu de referire"
b. „restricţie selectivă"
c. „specific descriptiv"
d. „rol funcţional"

Calcularea distanţei semantice dintre termeni prin numărarea setrilor va fi orientată diferit în funcţie de tipul determinării (substantivală genitivală, substantivală prepoziţională, adjectivală). Operaţiunea stabilirii distanţei semantice între termenii sintagmei nominale trebuie să ia astfel în calcul direcţia pe care să se orienteze derivaţia definematică. Prin urmare, distanţa de sens dintre doi termeni ai sintagmei nominale poate fi stabilită după algoritmul următor: „între două cuvinte *a* şi *z* din vocabular, distanţa semantică este *n*, reprezentând numărul de definiţii succesive până când cuvântul *z* ajunge ca definem în acea derivaţie definematică a lui *a*, care este stabilită printr-o regulă de orientare a direcţiei"(Mihăilă, 2001: 96). În cazul unor grupuri nominale cu grad minim de uzură, cum ar fi: *durerea divizată*, *apunerii egale*, *soarelui voit*, *câştigate pulsuri*, *fluvialul*, *falsul fosfor*, distanţa semantică dintre termeni este imposibil de calculat fără ajutorul computerului. Sintagmele conţin termeni din sfere semantice prea îndepărtate ca punerea în practică a teoriei setrilor să fie aplicabilă. Totul rămâne doar la stadiul de ipoteză de lucru, la stadiul de pură teorie.

Adept al purităţii limbajului poetic, al extremei concentrări, Barbu demonstrează că epitetul, deşi poate fi considerat un element specific retoricii poeziei discursive şi, în special, celei descriptive, fiind un termen necesar conturării precise a obiectului, devine un factor al ambiguizării, al impreciziei, al obscurităţii. Modelul este preluat şi de continuatorii poeticii barbiene în virtutea unei tendinţe imitative (Dan Botta), dar şi în manieră personală de către poeţii care se îndepărtează de ermetismul canonic descoperind alte căi de închidere a mesajului poetic (Cezar Baltag, Daniel Turcea, Dan Laurenţiu, Nichita Stănescu).

Daniel Turcea scrie o poezie de factură nominală, cu predicaţia suspendată, dificultatea lecturii fiind susţinută şi de fragmentarismul creat prin înlănţuirea de substantive care preiau conţinutul semantic al verbelor, „toate conţinând în matricea semantică de adâncime sensul verbal primar, ce poate fi convertit în predicat." (Mihăilă, 2003: 33):

apa grădinii unui ac de pin

a înfloririi unei crizanteme
identice-n curbură cu linia descrisă
de spada fulgerată
în purpură (Ep:27)

Predicaţia este susţinută aici de adjectivele de origine verbală participială: *descrisă, fulgerată*, sau de substantivul provenit din infinitivul lung: *înflorire*. Deşi textul are, prin aceasta, un anumit grad de consistenţă sintactică, nu putem să nu sesizăm obscurizarea sensurilor provenită dintr-o insuficienţă a indicilor de sens.

Un anumit grad de ambiguitate gramaticală, cu repercusiuni asupra structurii semantice a poeziei, se întâlneşte în cazul izolării, în general prin virgule, a

Scanned with OKEN Scanner

determinantului adjectival: *Să nege, **dreaptă**, linia ce frângi* (Ion Barbu, G), *Curcanii au mutat pe soare şirul / De gâturi cu, **nestinşi**, cartofii roşii* (Ion Barbu, IA), ***Scris**, râul trece-n mai albastru* (Ion Barbu, L), *lumina, **stinsă**, a pletelor* (Daniel Turcea, Ep: 39). În cazul în care sunt antepuse cuvintelor regente, adjectivele rup ritmul interior al frazei poetice, se interpun în relaţia substantivului centru cu elementele superioare sintactic (*gâturi – cu cartofii)* sau cu verbul (*să nege – linia)*. Uneori, în situaţia juxtapunerii unor grupuri nominale, aceste determinări adjectivale izolate prin virgulă pot crea aparenţa unei enumerări: *Camere cu pereţi despărţitori transversali, spire ce se derulează treptat, ondulări de cretă închise, sutùri, extrem de încreţite, **dantelate**, goluri pietroase din care nautilii au dispărut.* (Cezar Baltag, ŞO: 7), ***nemişcat**, gândul păsării, un cer / de iarnă, ce se închide* (Daniel Turcea, Ep: 61). Dacă în primul exemplu, datorită unui alt determinant adjectival *încreţite,* cu care este coordonat prin virgulă, adjectivul izolat *dantelate* îşi găseşte fără echivoc locul în enumerarea substantivală, în cel de-al doilea exemplu construcţia eliptică a poeziei nu justifică în mod categoric o singură şi valabilă interpretare. Găsim posibile următoarele variante de restaurare a sintaxei:

a. / gândul nemişcat al păsării [este ca] un cer de iarnă, ce se închide /

b. / nemişcat [este] gândul păsării, [ca] un cer de iarnă, ce se închide /

Inedită este şi suspendarea formei adjectivale, fragmentarea determinantului în vederea ambiguizării termenului regent. Poetul păstrează doar prima parte a corpului fonetic/grafic al adjectivului, cuvântul căpătând astfel o accentuată forţă sugestivă. Procedeul este utilizat frecvent de Cezar Ivănescu, din raţiuni prozodice: *cu sărată lacrimă, **săra-** / ochiul meu să plângă, dacă vrea,* (D: 9), *sânul tău cel acru – toapsă / numai pentru mine-i **dul-** / Moarte, tu, cu lungă coapsă, / numai eu te îndestul* (D: 31) sau doar ca expresie a noncomformismului poetic: *şi gămanii mă tot latră / că n-am mânuri **muncitoa-*** (D: 30), *! Roata vieţii numai trupu-mi schimbă / nu de moarte-mi tremură carnea / totul mă otrăveşte şi mă-nghimpă / toată hrana mea-i **otrăvitoa-*** (EM: 105).

b) *Determinarea substantivală*

Din punct de vedere formal, determinarea substantivală poate avea mai multe aspecte:

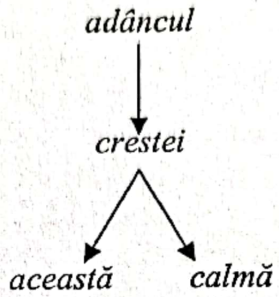
1) determinare substantivală genitivală fără prepoziţie
2) determinare substantivală în cazul dativ fără prepoziţie (rar)
3) determinare substantivală prepoziţională (la cazul acuzativ, genitiv sau dativ)
4) determinarea apozitivă (în măsura în care considerăm raportul apozitiv ca fiind un raport de subordonare [21])

i) Relaţionarea substantivelor prin **regim cazual** (în special genitiv şi mai rar dativ) sau cu ajutorul prepoziţiilor, modalităţi de realizare a raporturilor de subordonare, reprezintă un mijloc uzual prin care se construieşte grupul nominal.

Substantivul, fiind denominativ, reprezintă din punct de vedere semantic un nucleu noţional care se raportează la o lume de elemente concrete sau abstracte, însufleţite sau neînsufleţite, umane sau non-umane, unităţile subordonate lui (articol, adjectiv, pronume, numeral) având rolul de a-l pune în valoare: „ Grupul nominal nu este însă numai o structură sintactică, ci şi una semantică. Elementele care îl formează servesc

Scanned with OKEN Scanner

de obicei la scoaterea substantivului-centru din clasa lui semantică generală, unde figurează ca denominativ al obiectului." (Coteanu, 1985, II: 61). Prin urmare, substantivul izolează obiectul din multitudinea de obiecte posibile iar determinanții săi îl particularizează. În cazul unei determinări substantivale centrul de interes al structurii semantice a grupului nominal se poate deplasa de pe un substantiv pe altul. Spre exemplu, structura grupului nominal *adâncul acestei calme creste* (Ion Barbu, DCD) poate fi schematizată în felul următor:



După cum se observă, centrul gramatical al grupului sintagmatic este substantivul *adâncul* însă determinantul substantival *crestei*, mult mai bine evidențiat prin determinările adjectivale, constituie de fapt centrul semantic al construcției. Astfel, se constată că nu întotdeauna poziția forte într-un grup nominal să fie ocupată de însuşi substantivul cu rol gramatical de regent. Diminuarea importanței nominalului central, aici un adjectiv substantivizat prin articulare, este produsă tocmai de prezența unui alt substantiv în interiorul construcției. Pe de altă parte, substantivul *creste* este anticipat pe de o parte de determinanții antepuşi *acestei* şi *calme* şi, pe de altă parte, chiar de centrul *adâncul*, aflat într-o relație de posesiune cu acesta. Cei trei termeni din fața centrului semantic al grupului nu fac decât să tensioneze aşteptarea cititorului, să întârzie construirea sensului contradictoriu, paradoxal, al sintagmei: 'această calmă creastă adâncă'. În structura de adâncime a grupului nominal substantivul-centru devine un simplu determinant adjectival cu rol în crearea oximoronului *creastă adâncă*.

Acest caz nu este izolat, în poezia de care ne ocupăm fiind frecvente deosebirile dintre structura de suprafață şi structura de adâncime a grupului nominal, precum şi diferența dintre statutul gramatical şi cel semantic al centrului nominal[22]: *înecarea* ***cirezilor*** *agreste* (Ion Barbu, DCD), *însumarea de* ***harfe*** *resfirate* (Ion Barbu, DCD), *şuvița* ***stelei*** *noi* (Ion Barbu, IA), *fânul* ***razelor*** (Ion Barbu, G), *gustul sărat al* ***morții*** (Daniel Turcea, Ep: 30), *valul* ***cărnii*** (Daniel Turcea, Ep:39), *aniversarea* ***frunzelor*** *lovite de ploaie* (Nichita Stănescu, OC, I:155), *crinii de palidă flacără ai* ***miazănoaptei*** (Cezar Baltag, P:57).

Grupul nominal în diversitatea tipurilor lui este analizat pe larg de Ion Coteanu în studiul său consacrat poeziei culte: *Stilistica funcțională a limbii române. Limbajul poeziei culte* (1985: 62–74), analiză pe care o întreprinde cu minuțiozitate, mai târziu, şi Ecaterina Mihăilă (2001: 85–90). Prin urmare, nu vom mai trece în revistă tipurile fundamentale ale grupului nominal pentru că nu am face altceva decât să oferim nişte informații redundante. În acest capitol vom urmări doar modul prin care se creează ambiguitatea gramaticală şi echivocul sensurilor în interiorul grupului nominal cu determinanți substantivali.

Scanned with OKEN Scanner

O primă problemă ar fi **ambiguitatea cazului determinantului**, atunci când acesta, aflat la genitiv, nu are articol posesiv-genitival. O trăsătură comună a celor două cazuri (genitiv şi dativ) este că ambele pot fi dependente de un substantiv de origine verbală (Guțu-Romalo, 1985: 122) făcând parte din structuri derivate obținute prin transformarea unor construcții cu centrul verbal. Însă, deosebirea dintre dativ şi genitiv este că primul poate determina un substantiv doar în această situație, spre deosebire de genitiv, care, indicând posesiunea, este compatibil cu toate tipurile de substantive.

După cum se ştie, cazul substantivului este impus de locul pe care îl ocupă în enunț sau de prepoziție. În exemplul *Cimpoiul veşted luncii, sau fluierul în drum / Durerea divizată o sună-ncet, mai tare* ...(Ion Barbu, T) topica nu ajută însă la dezambiguizarea relațiilor dintre termenii grupului nominal. Dacă luăm în considerare poziția substantivului *luncii* pe lângă nominalul centru *cimpoiul*, o primă posibilitate de interpretare ar fi considerarea primului substantiv ca fiind determinantul celui de-al doilea. În acest caz, dat fiind faptul că nominalul centru nu este un substantiv de natură verbală, determinantul substantival *luncii* se află la cazul genitiv, cu elipsa articolului posesiv-genitival *al*. Or, această situație nu este specifică limbii standard, norma recomandând utilizarea articolului. În situația în care substantivul *luncii* este considerat a fi la cazul dativ, poziția firească ar fi pe lângă verbul regent *sună*: 'cimpoiul sună luncii'.

O altă confuzie poate apărea între cazul nominativ şi acuzativ fără prepoziție atunci când contextul semantic ambiguu al poeziei nu ne oferă prea multe indicații: *Luceferii marini, amari în vale; / Sălciu muia şi racul fosforos.* (Ion Barbu, MDS). Structura gramaticală a construcției, care conform punctuației ar fi o frază, este un exemplu potrivit pentru ceea ce înseamnă ambiguitate gramaticală. Primul vers este un enunț format doar dintr-un grup nominal lipsit de predicație, izolat de cel de-al doilea prin punct şi virgulă. Secvența *Sălciu muia şi racul fosforos*, după toate aparențele o propoziție, conține un substantiv *racul*, centru de grup nominal, al cărui caz poate fi nominativ – între acesta şi verbul *muia* stabilindu-se un raport de interdependență – sau acuzativ – substantivul fiind în acest caz subordonat verbului.

ii) O situație aparte o constituie **determinarea prepozițională** care, în poezia ermetică, tinde să valorifice în mod original regimul prepozițiilor utilizate. Caracteristica principală a construcțiilor prepoziționale este „marea varietate de raporturi în care se angajează determinantul prepozițional şi care antrenează polisemantismul multora dintre elementele joncționale" (Pană-Dindelegan, 1992: 47). Însă ambiguitatea relațiilor grupului nominal vine tocmai din folosirea prepozițiilor în contexte nespecifice.

Un mijloc deosebit de exploatat de poezia lui Ion Barbu dar şi mai târziu de către poeții din a doua jumătate a secolului XX (Nichita Stănescu, Cezar Baltag) prepoziția, prin definiție element de relație, deci unitate care realizează conexiunea dintre cuvintele cu încărcătură semantică, devine acum o modalitate de descompunere a enunțului, o modalitate prin care se anulează coeziunea sintactică şi coerența semantică a textului poetic: ***Cu** Treptele supui văditei gale / Sfânt jocul **în** speranță, **de pe** sund* (Ion Barbu, I), *Rotit de două ori **la** mărul-soare* (Ion Barbu, I), *Ochi în virgin triunghi tăiat **spre** lume ?* (Ion Barbu, G), *robul vibrat **spre** un mărgean* (Ion Barbu, Î), *Cimpoiul veşted luncii, sau fluierul **în** drum* (Ion Barbu, T), *Dar piatra-**n** rugăciune, a humei despuiare* (Ion Barbu, T), *Patru scoici, **cu** fumuri de iarbă de mare, / Vindecă de noapte steaua-**n** tremurare* (Ion Barbu, P), *Te smulgi **cu** zugrăviții, scris în zid / **La** gama turlelor acelor*

Scanned with OKEN Scanner

locuri (Ion Barbu, M), *Răsărit al crestelor de păsări, / Steme nicăiri* ***în*** *fâlfâit*, (Ion Barbu, Se), *A ofilirii, numai această foarte pală / Făclie,* ***pe*** *ghicirea Albastrului ouat.* (Ion Barbu, SP), *Ce bine miroşi, şi ce greu / de parcă ai fi bărbat* ***de*** *femeie* ***de*** *om* (Nichita Stănescu, AM, 263), *Toate la voi sunt* ***de*** *o singură vreme / şi cu neputinţă este să se despartă / cele ce odată au fost /* ***întru*** *împreună a fi* (Cezar Baltag, P: 8), ***Pentru*** *odată sunt cele / ce s-au făcut în aceeaşi estime* (Cezar Baltag, P: 8).

Părţi de vorbire caracterizate morfologic prin lipsa flexiunii şi sintactic prin exprimarea de „ relaţii de dependenţă în limitele unei propoziţii " (Ciompec, 1985 a: 265), prepoziţiile au un conţinut semantic abstract, aproape convenţional, care se activează în context în funcţie de conţinutul de sens al elementelor conexate.

În primul exemplu citat, poziţia prepoziţiei cu valoare semantică accentuat locativă – *în*, care leagă substantivul *jocul* de determinantul său substantival *speranţă,* are un grad crescut de inedit întrucât, de obicei, elementul de relaţie este utilizat ca intermediar între un verb sau un substantiv de provenienţă verbală şi determinant. Firească ar fi fost formularea 'jocul *din* speranţă', construcţia cu prepoziţie – *în speranţă* – având un aspect de circumstanţial, de determinant verbal. O altă ambiguitate datorată tot naturii prepoziţiei este cea a determinantului, izolat de restul propoziţiei prin virgulă, *de pe sund* [23], posibil subordonat numelui dar şi verbului, conexiunile gramaticale nefiind justificate din punct de vedere semantic. Astfel, grupul nominal centrat pe cuvântul *jocul*, deşi are consistenţă gramaticală (determinanţii, uşor de delimitat, au natură adjectivală şi prepoziţională), este caracterizat prin lipsă de coerenţă semantică.

Un caz similar este şi fragmentul (mult discutat de critica literară) din poezia *Timbru* de Ion Barbu: *Cimpoiul veşted luncii sau fluierul* ***în drum*** */ Durerea divizată o sună-ncet, mai tare,* în care se pune problema stabilirii regentului căruia i se subordonează grupul prepoziţional *în drum*. Dacă luăm în considerare aspectul topicii, al proximităţii determinantului, cel mai probabil regent ar fi substantivul *fluierul*, centru de grup nominal cu determinant prepoziţional. Însă o utilizare conformă standardelor limbii în ceea ce priveşte determinarea prepoziţională cu valoare locativă, ar necesita înlocuirea prepoziţiei *în* prin prepoziţia *din,* sintagma devenind astfel 'fluierul *din* drum'. Prepoziţia *în* introduce mai ales determinanţi verbali, lucru ce ar conduce la reconstituirea altei scheme sintactice:

'Cimpoiul veşted sună luncii încet, mai tare, durerea divizată sau fluierul sună încet, mai tare, în drum durerea divizată'.

iii) Un alt tip de determinare este cea **apozitivă**, exprimată printr-un semnificant distinct de baza nominală, dar îndeplinind „o funcţie semantică, de explicare, de identificare sau de calificare a bazei" (Diaconescu, 1992, II: 79). Caracterizată prin coreferenţialitate, relaţia apozitivă se stabileşte între o bază („bază apozitivă" sau „antecedent", în Ibid.: 79), în cazul nostru de natură nominală, şi un determinant apozitiv sau „unitate apozitivă" (Ibid.). Această determinare este considerată de Ion Diaconescu (Ibid.: 93) ca având avantajele clarităţii şi economiei, atuuri ce trimit la un randament crescut mai ales „în limbajele specializate ale stilului ştiinţific, printr-o serie de tehnici compoziţionale sau redacţionale" (Ibid.: 92). Cu toate acestea, apoziţia se întâlneşte

Scanned with OKEN Scanner

frecvent în poezia modernă fiind uneori chiar un mijloc sigur de ambiguizare şi ermetizare a discursului poetic.

Trebuie remarcat faptul că, pentru ca textul să fie coerent semantic, între apoziție şi cuvântul-bază se stabilesc în mod obligatoriu două tipuri de relații: de echivalență semantică şi de incluziune.

Aducând de cele mai multe ori o informație redundantă față de cea a bazei, deci având un comportament semantic de determinant al centrului, apoziția poate să îndeplinească trei valori fundamentale: denominativă, descriptivă şi explicativă, în funcție de relațiile semantice pe care le stabileşte cu baza. Deşi este un atribut al limbajelor denotative, datorită demersului dezambiguizator pe care îl întreprinde, apoziția este frecventă şi în poezia discutată de noi, funcția ei fiind însă eminamente schimbată. Ea nu mai aduce o explicație în plus, care să ajute la conturarea cât mai exactă a referentului bazei, dimpotrivă constituie terenul echivocului.

Un mod de a închide mesajul poetic este utilizarea apoziției cu bază imprecisă: *Pe acest lemn ce-aş vrea să curăț, nu e / Unghi ocolit de praf,* ***icoană*** *veche !* (Ion Barbu, LS). Examinând întreaga construcție am putea găsi două variante posibile: baza este *lemn* (se are în vedere relația de incluziune dintre cei doi termeni: *lemn* şi *icoană*, baza fiind inclusă în sfera semantică a apoziției) sau baza este *unghi* (argumentul principal fiind proximitatea celor doi termeni). Un exemplu similar este şi: *Răsărit al crestelor de păsări, /* ***Steme*** *nicăiri în fâlfâit,* (Ion Barbu, Se), în care apoziția *steme* se poate raporta la cuvintele *creste* sau *păsări.*

Trebuie să precizăm că nu toți poeții luați în discuție în această lucrare uzează de apoziție ca procedeu al ermetizării. În creația unor reprezentanți ai acestei tendințe (Şerban Foarță, Leonid Dimov, Dan Laurențiu şi chiar Nichita Stănescu) apoziția respectă trăsăturile de care am vorbit la început, fiind un mijloc de reliefare a referentului bazei. Un poet în a cărui creație apoziția ocupă un loc important este Dan Botta: *Glorie de trist opal /* ***Zonă*** *de lunate prore / Unde moare cerul pal / Fulgerat de aurore //* Eulalie*:* ***sunet*** *– crin /* ***Idol*** *eleat sub geruri /* ***Claros*** *cu inel marin / Singur în mirate ceruri //* ***Soare*** *nins de* acte *reci / Dorice, prudente* ***forme,*** */ Pe orbite simple treci / Un liturgic somn de norme.* (Dan Botta, S: 51). După cum se observă, relația apozitivă devine principiu de organizare a sintaxei poeziei, textul demonstrându-se, din punct de vedere morfologic, predominant nominal.

Dacă în exemplul de mai sus, în care poetul utilizează o apoziție multiplă şi complexă[24], baza se poate delimita cu uşurință (este vorba de cuvintele *zonă*, respectiv *sunet, idol, claros* şi *soare,* precum şi *forme)*, în alte cazuri baza este echivocă: *De alge, de ierburi, de inimi fosfore / Floridă în golfuri de aur floride, / tu suie măşti de umbră prin plaiuri viride, / adânci, liniştite şi reci* ***madrepore.*** (Dan Botta, S: 59). Apoziția *madrepore* este evidențiată prin topică şi punctuație, baza putând să fie, în primul rând, cuvântul *măşti*, deoarece apropierea celor două cuvinte aflate în relație apozitivă se face prin determinanții acestora *de umbră* şi *reci*, care aparțin aceleiaşi sfere semantice. Pe de altă parte, şi cuvântul *plaiuri* ar putea fi regentul apoziției, între cei doi termeni stabilindu-se un raport semantic de incluziune: madreporii sunt un ordin de celenterate cu schelet calcaros care formează recife sau atoli, deci plaiuri.

Uneori, datorită lipsei de indici care ar putea justifica relația apozitivă dintre termeni, precum şi datorită elementelor nespecifice de punctuație (virgula), apare confuzia între raportul apozitiv şi enumerare: *Corbii mâinilor albaştri, / ciclul rar şi trist*

Scanned with OKEN Scanner

al irişilor – aştri, colierul marilor amurguri, scapere pe crenelate burguri. (Dan Botta, S: 55), *Danaide albe, lujeri de mărite aurore / înclinate, crini funebri, pe oglinzile în somn, / trece limpezi Aquitanii, fluviale choephore / cu evlavioase pajuri, anacronicul meu Domn !* (Dan Botta, S: 62).

O altă situaţie privind echivocul determinării apozitive o întâlnim atunci când conexiunile semantice dintre bază şi apoziţie (sau apoziţii) trec de la un prim nivel al descrierii sensului denotativ într-un plan obscur al figuraţiei, al metaforei: Soră *de scoarţă, aşadar, **soră** de lemn uscat, seara, când plouă des şi norocul e orb ca sobolul şi vremea curge pânză, acoperind caliciul blond al gingăşiei tale* (Cezar Baltag, ŞO: 10). Deşi baza şi apoziţia sunt identice (*soră – soră*) nu suntem în faţa unei repetiţii ci a unei apoziţii explicative în care determinanţii prepoziţionali au rol şi de gen proxim dar şi de diferenţă specifică, individualizând nominalele. Însă, deşi determinantul apoziţiei este inclus în sfera semantică a determinantului bazei, semnificaţia construcţiei este ermetică. Tot o relaţionare apozitivă nejustificată semantic întâlnim şi în versurile lui Cezar Ivănescu: *eu te vedeam şi-acesta era visul; / atâţia oameni / am văzut lungiţi pe* fratele, / ***pământul** gol, / dormind / ori morţi, / şi toţi doar calzi şi buni* ...(EM: 12). Legătura semantică dintre cuvântul bază *fratele* şi determinantul său apozitiv *pământul* este ambiguă sau doar relativă.

Situaţie inedită, legătura semantică dintre apoziţie şi bază se poate stabili în mod intenţionat prin determinanţii apoziţiei care aparţin sferei semantice a cuvântului regent: *Are groază de* albastru*: de **secetă** albastră, de **boală** albastră, de **moarte** albastră, de **soare** albastru* (Cezar Baltag, ŞO: 84). Deşi o justificare semantică se găseşte la nivelul identităţii de sens dintre cuvântul de bază, *albastru*, şi determinanţii apoziţiilor, sintagmele nominale astfel rezultate sfidează logica, intrând în absurd.

Caracteristică stilului lui Nichita Stănescu, încălcarea normelor limbii standard se extinde şi la nivelul determinării apozitive, unde se semnalează, pe lângă incompatibilităţi semantice, şi incompatibilităţi de ordin gramatical. Astfel, lipsa acordului în număr dintre bază şi apoziţie – *Voi, care mă smulgeţi dintr-o tăcere / făcându-mă din bun nebun, / nu mă mai înlocuiţi,* voi ***sânge**, / cum raza dintr-o stea ce nu există.* (AM: 256) – poate indica un nonconformism verbal sau, dimpotrivă, conformarea la tiparul „limbii poezeşti", o limbă în care legile tradiţionale sunt abolite iar logica sau înţelegerea sensului nu mai presupun aceleaşi mecanisme ca în cazul poeziei discursive.

B. *Intervenţii la nivelul coeziunii grupului nominal. Dislocarea*

Coerenţa semantică a textului poetic se realizează atunci când acesta îndeplineşte condiţia esenţială a coeziunii gramaticale (Vasiliu, 1990; Vlad, 1994), adică atunci când structura de suprafaţă include o sumă de elemente care participă univoc la realizarea conexiunii sintactice în interiorul grupurilor sintagmatice sau între grupurile sintagmatice. Coeziunea gramaticală a grupului nominal este legată intim de realizarea „cursivităţii" sau „necursivităţii", de care depinde însăşi calitatea de grup a sintagmei nominale: „Ca să fie GN, o înşiruire de cuvinte trebuie să aibă (...) un substantiv-centru pe care să-l determine termenii aflaţi înainte ori după el, potrivit cu regulile de bază ale uzului." (Coteanu, II, 1985: 74–75). Prin urmare, intervenţiile la nivelul relaţiilor de determinare din interiorul grupului pot avea consecinţe în planul cursivităţii acestuia. Astfel, în lucrarea citată, Ion Coteanu dă o definiţie a cursivităţii

Scanned with OKEN Scanner

raportându-se exclusiv la aspectul sintactic: „Vom considera deci că un GN are cursivitate, adică este, altfel spus, l e g a t, dacă părțile lui constituente formează un lanț, cu respectarea regulilor sintaxei uzuale și ale celei poetice. Un GN *nu are cursivitate când părțile lui sunt dislocate (printr-un hiperbat)* (s.n.) de grupuri sau de elemente provenite din alte grupuri, fie ele și nominale." (Ibid.: 75).

Deși **hiperbatul** este utilizat din rațiuni de prozodie de către poeți tradiționaliști încă de la începutul secolului, în poezia modernă dislocarea devine un mijloc de intervenție indirectă asupra structurii de adâncime a textului poetic, de cele mai multe ori cu scopul ambiguizării sau chiar al ermetizării. Nu vom vorbi despre tipurile de dislocare a grupului nominal[25], nu am face decât să reluăm clasificări elaborate și analizate în lucrări lingvistice consacrate (Coteanu, 1985, II; Mihăilă, 2001), ci vom arăta că intervențiile în planul cursivității grupului nominal sunt un alt pas spre ermetizarea poeziei.

Procedeul este destul de frecvent utilizat de primul poet ermetic din literatura română, Ion Barbu, dislocarea grupului nominal realizându-se prin mijloacele cunoscute: *Ovaluri stau, de var, ca o greșeală* (G), *A ofilirii, numai această foarte pală / Făclie, pe ghicirea Albastrului ouat* (SP), *Răpus, în mâini, pumnalul tras, / În fund ursuz, de zahăr ars* (F). Având ca scop evidențierea unuia dintre termenii grupului, în cazurile citate determinanții nominali *de var, a ofilirii, răpus,* hiperbatul accentuează gradul de ambiguitate a textului, întârziind receptarea sensului. Un caz special este însă utilizarea hiperbatului care adaugă o nouă provocare – ambiguitatea gramaticală: *Atlanticei sunt robul vibrat spre un mărgean* (Î). În acest exemplu, dată fiind omonimia cazuală G-D, substantivul propriu *Atlanticei* poate face parte din grupul nominal *robul Atlanticei vibrat spre un mărgean* sau poate fi determinantul verbului *sunt*, centrul grupului: *(îi) sunt Atlanticei.*

Pe lângă „spargerea" grupului nominal și introducerea unui element străin acestuia între cuvântul-centru și determinant (sau determinanți), necursivitatea grupului se poate obține prin inversarea ordinii firești a elementelor (Mihăilă, 2001: 90). Este preferată exprimarea *Linia dreaptă, a lor,* (Mircea Ciobanu, 1979: 115) în loc de *Linia lor dreaptă.* Ermetismul nu este în acest caz decât superficial, echivocul fiind rezolvat după o scurtă zăbovire asupra textului.

Ca procedeu de natură stilistică, modificarea ordinii normale a cuvintelor în propoziție are mai mult o valoare expresivă, emfatică. Termenului dislocat i se atașează o importanță sporită prin insistența cu care este pus în evidență. Spre deosebire însă de dislocarea de tip arghezian, centrată pe valoarea stilistică, în poezia ermetică dislocarea devine o formă de ambiguizare sintactică (DSL: 186). Principalul scop al poetului nu mai este obținerea unui plus de expresivitate ci închiderea, obscurizarea receptării.

Pe de altă parte, în poezia modernă și postmodernă emfaza dislocării grupului nominal poate îmbrăca forma unei parodii:

și n-o uit, că e vai,
***pe**, în rochie de seară*

și chapeau bleu gendarme
cu pamblici vieux-rose,
***Mița**, -și, -n darn,*
le amintesc pe-alde Chose (Șerban Foarță, C BIS: 17)

Scanned with OKEN Scanner

Cu valoare intertextuală, dislocarea prepoziției *pe* de lângă numele *Mița* parodiază redactările prolixe ale „*momentelor*" lui Caragiale.

Creată pe același principiu al întreruperii ordinii firești a grupului nominal este și **hipalaga**, figură strict sintactică cu mare contribuție în ambiguizarea textului (Mancaș, 1991), obținută prin „ «transfer calificativ», sau și mai precis «atributiv»". Ea „constă într-o deplasare verbală care operează în text o anumită atribuire de calități sensibile ce trec astfel de la suportul lor natural la vecinătățile fizice ale acestuia, dându-ne o impresie de *surpriză*, datorită unei *irealități curajoase,* care se oferă atunci percepției noastre" (Bousoño, 1975: 111): *Corbii mâinilor albaștri* (Dan Botta, S: 55) (în loc de: Corbii albaștri ai mâinilor), *Ce visa cerșetorul sub pod eu vedeam: / negri centauri și albi dând în lături / membranele nopții cu botul* (Mircea Ciobanu, Ve: 32) (în loc de: centauri negri și albi), *ar fi rămas goblenuri cu mușchi liliachii* (Daniel Turcea, Ep82: 21) (în loc de: goblenuri liliachii cu mușchi).

Hipalaga are forma epitetului dislocat care este izolat de centru și, aflându-se în vecinătatea altui termen, iradiază din semnificația lui și asupra acestuia: „esența procedeului constă în invadarea contextuală a unei însușiri devenite rătăcitoare, deci în atașarea ei de determinate care se egalizează astfel, potențându-se o stare afectivă difuză, dar în același timp intensă, sugerată doar în text, pentru că este purtată cu discreție de o imagine transformată în viziune (sinteză afectiv-imaginativă), deci profund irațională, subiectivă " (Oancea, 1982: 177).

În cea de-a doua jumătate a secolului XX, poeții își îmbogățesc însă paleta de procedee care să vizeze o răsturnare a ordinii normale, standard, a construcțiilor nominale. În mod original, aceștia folosesc tehnici întâlnite și la înaintașii lor, adică **hiperbatul**: *Blestemat, ah, ochi de piatră în trup de apă* (Nichita Stănescu, OC, II: 149), *gura trompă mi-o făcui, de elefant* (Nichita Stănescu, AM: 199), *să-i încânte micul clinchet, ca pe voi, al unei cești!* (Șerban Foarță, OS: 58), *Nu prin ochean în Kaleidoscopos / tiparul să-l scrutăm în amănunt / al vr'unei Kandii al vr'unui Trapezunt* (Șerban Foarță, OS: 87). Procedeul este însă original atunci când poeții folosesc un procedeu specific registrului științific al limbii – **parantezele**: *Mătasa depărtărilor la sud / (chrysalidele lunii lacustre aud) // ale serii, ale mării, ale morții degete, / saturnic inelate pregete.* (Dan Botta, S: 55), *mai albastra (mai dorita) seară Nausicaa.* (Dan Botta, S: 57), *Trup ca o stea de apă (safir molatic, vină) / absolută ofrandă, meduză de lumină* (Dan Botta, S: 61), *m-aud plecând, ursit la-ntâia treaptă / să tot cobor, să număr, așteptând-o / pe ultima (de tuf !) ce dă la râu.* (Mircea Ciobanu, Pa: 94), *la prețul unui hohot / de râs (precum stă scris !) din toți rărunchii.* (Mircea Ciobanu, Ve: 39), *valtrapi cu (pentru ochi) / despicături* (Șerban Foarță, OS: 76), *Umbra (nici noi) a vr'unui blam* (Șerban Foarță, OS: 77), *ca pe un caier (alb?) de merinos* (Șerban Foarță, OS: 86), *Arată-te A.G. în albul (**noli / me tangere** ! chemându-se) al colii / acesteia* (Șerban Foarță, OS: 98), *bronchiile unui stâng (sau drept) plămân de om! / Ah, spuneam, e-amărăciunea (sau dulceața) mea* (Șerban Foarță, OS: 62).

Mai complicată decât exemplele de mai sus este tehnica pe care o adoptă Șerban Foarță atunci când suprapune mai multe planuri ale vorbirii în aceeași poezie, completările și intervențiile îngreunând accesul la sens:

Scanned with OKEN Scanner

şi ciorapii de mătase
vărgaţi în lungul
piciorului (lungul
picior în mătase

un foşnet are
de lujer de trestie,
ca o suggestie,
ca o chemare), –

negre şi galbene
benzile, -n şir
despărţite cu fir
stacojiu, – care gambele

de marmură tandră
ţi le strâng, între ele,
ca într-o piele
de salamandră; (OS: 57)

Poetul este prolific în astfel de manifestări nonconformiste, atitudine care se integrează perfect elitismului de care dă dovadă întreaga sa poezie.

3.5.1.2. Incompatibilitatea semantică a elementelor grupului nominal

Orice intervenţie asupra formei textului poetic are însemnătate doar în perspectiva unei modificări, mai mari sau mai mici, a semnificaţiei. Grupul nominal, văzut ca o înşiruire de cuvinte grupate în jurul unui nominal regent, pe lângă conexiunile de ordin sintactic, presupune şi legături între semnificaţiile cuvintelor puse să intre în relaţie. Şi, pe măsură ce distanţa dintre sferele semantice ale cuvintelor creşte, concentrarea de sens a sintagmei nominale sporeşte: „ cu cât distanţa semantică dintre termenii formal asociaţi este mai mare cu atât este şi concentrarea mai puternică şi dinamica internă a poemului mai intensă." (Coteanu, II, 1985: 117). Deşi limbajul poetic are ca regulă tocmai ineditul asocierilor de cuvinte, poezia modernă şi neomodernă este caracterizată de o incompatibilitate a elementelor lexicale care formează grupul nominal, ceea ce duce la considerarea acestei poezii ca fiind „dificilă" sau chiar ermetică.

Cu toate că studii consacrate (Diaconescu P., 1972; Bidu-Vrănceanu, Forăscu, 1984; Mihăilă, 2001) au analizat amănunţit structura semantică a grupurilor, precum şi tipurile de conexiuni semantice incompatibile, ori au oferit un mijloc aproape matematic de măsurare a distanţei semantice cu ajutorul unei unităţi de măsură numită s e t r u (Mihăilă, 1986), distanţă reprezentată cu ajutorul unui g r a f (Marcus, 1970: 334–337), în cazul poeziei ermetice, dată fiind blocarea, până la incomunicabilitate, a sensului şi, prin urmare, a receptării, o astfel de descriere ar fi sterilă. Fără a mai avea aceeaşi funcţie ca în poezia discursivă, asocierile de termeni din sfere semantice îndepărtate urmăresc scopul sugestivităţii doar ca deviere de la un cod.

Scanned with OKEN Scanner

Un tip de asociere luat în calcul de unele dintre studiile amintite este: o b i e c t f i z i c + t r ă s ă t u r ă u m a n ă, care de această dată nu mai vizează o personificare a universului obiectual poetic, ci refacerea unei lumi după criterii proprii, inedite, o lume inaccesibilă: *nedemn pământ* (Ion Barbu, G), *văi agere* (Ion Barbu, Î), *arginții muntelui orbit* (Ion Barbu, Se), *lumină tunsă* (Ion Barbu, D), *văi defuncte* (Ion Barbu, R) *noapte lucidă* (Nichita Stănescu, OC I: 410), *sferele bolnave, buboase, livide* (Nichita Stănescu, OC, I: 366), *neruşinarea unei raze* (Nichita Stănescu, AM: 50), *culmile lucide* (Dan Botta, S: 42), *corăbii somnolente* (Leonid Dimov, V66: 78), *tandră moarte* (Nichita Stănescu, OC, II: 55), *clavicula acestei ore* (Nichita Stănescu, OC, II: 67), *greață de piatră borțoasă* (Nichita Stănescu, OC, II: 56), *secundele gravide* (Nichita Stănescu, OC I: 263), *ploaia de văduvă* (Cezar Baltag, ŞO: 9), *Gol frigid* (Şerban Foarță, OS: 268).

Mai uşor de clasificat sunt şi asocierile o x i m o r o n i c e (v. Mancaş, 1983: 241) care, prin contradicția termenilor grupului nominal, afirmă un sens şi îl neagă în acelaşi timp, lăsând semnificația globală a textului în obscuritate: *Asprime sveltă* (Ion Barbu, Încl), *vifor stins* (Leonid Dimov, 7P: 49), *stearpă risipă de tei* (Cezar Baltag, P: 57), *dulce vaier* (Nichita Stănescu, OC I: 284), *noaptea cu soare* (Cezar Baltag, ŞO: 10), *zi nocturnă* (Cezar Baltag, ŞO: 17), *jăratec răcoros şi umbrit* (Cezar Baltag, ŞO: 18), *timp fără timp* (Cezar Baltag, ŞO: 17), *fâlfâit de apă arzând* (Cezar Baltag, ŞO: 18), *umbră orbitoare* (Nichita Stănescu, OC, II: 51).

Există însă situații, cele mai numeroase de altfel, când nu trăsătura semantică dominantă este cea responsabilă pentru incompatibilitatea dintre termenii relaționați, ci registrul stilistic din care sunt preluate cuvintele. Astfel, conştient sau în virtutea unei exaltări caracteristice, poeții asociază elemente prozaice cu cele spirituale: *ciorba de înger fiartă rău* (Nichita Stănescu, OC II: 68), stilul ştiințific cu limbajul colocvial: *duhul electronului* (Nichita Stănescu, OC II: 52), *sânge contabil / negâlgâitor şi statistic* (Nichita Stănescu, OC II: 173), *sufletul impur, în calorii,* (Ion Barbu, M), *dinții silabelor* (Nichita Stănescu, OC I: 400), *suflet gramatical* (Nichita Stănescu, OC I: 400), *livide isoscele* (Leonid Dimov, 7P: 43), *Năvală dau eresuri / Pe caii teoretici* (Leonid Dimov, T: 176), termeni abstracți cu elemente spațializante: *ceasuri verticale* (Ion Barbu, M), *privirea lungă, / foarte ruptă, sângerândă* (Nichita Stănescu, OC II: 23), *greață lungă, lunguiață* (Nichita Stănescu, AM: 132), *frază ovoidală* (Leonid Dimov, T: 120), abstractul cu concretul: *S-a distilat durerea sedimentată-n cuve* (Leonid Dimov, V66: 93), *ora de nul ametist* (Dan Botta, S: 51), *gândire țestoasă* (Nichita Stănescu, OC II: 56), ajungând chiar până la alăturări absurde, unde orice justificare semantică dispare: *Ce-ai de gând cu tine, fă, / subțire şi galbină, / prună mult şi paltină* (Nichita Stănescu, OC II: 43), *gheața asta zarzăre* (Nichita Stănescu, OC II: 22), *animala mea copacă* (Nichita Stănescu, AM: 201), *Duminica sâmbetii şi marțea lunii* (Nichita Stănescu, AM: 254). Se remarcă, de asemenea, preferința pentru punerea în relație a termenilor univoci, de obicei din fondul vechi al limbii, cu neologisme cu sens ambiguu: *robul vibrat* (Ion Barbu, P), *apunerii egale* (Ion Barbu, I), *raiuri divulgate* (Ion Barbu, P), *duh simplu* (Ion Barbu, SP), *neverosimil var* (Ion Barbu, DPC), *oaia unanimă* (Dan Botta, S: 41), *iterații roşii* (Leonid Dimov, T: 67).

Asocierea cuvintelor incompatibile din punct de vedere semantic are relevanță mai ales atunci când grupurile nominale sunt privite în întregul context. În fragmentul

Scanned with OKEN Scanner

predominant nominal: *Mai bine o piatră într-un noroc, decât un cuvânt în zadar, mai bine țărână cu soare decât zahăr de flacără. Dar o floare de uitat lumea pentru sângele meu, dar o iarbă de visat cuvintele pentru lacrima orbului.* (Cezar Baltag, ȘO: 30) se remarcă elipsa predicatului precum și utilizarea nepredicativă a verbului (*de uitat, de visat)*, tehnică ce produce dificultăți în delimitarea exactă a grupurilor nominale. Determinanții *într-un noroc* și *în zadar* pot fi în, egală măsură, dependenți de substantiv (*piatră*, respectiv *cuvânt)*, dar și de verbele care nu se subînțeleg contextual. Grupurile nominale formate în mod surprinzător din termeni incompatibili semantic: *țărână cu soare, zahăr de flacără, o floare de uitat lumea pentru sângele meu* și *o iarbă de visat cuvintele pentru lacrima orbului,* nu sunt prin nimic susținute de context. Urmărind o deschidere prea mare a opțiunilor interpretative, textul se închide, de fapt, categoric.

În unele cazuri, imprevizibilitatea asocierilor de cuvinte distanțate semantic este dată de determinanții comparativi. Ca figură de stil, comparația trebuie să sensibilizeze prin ea însăși o idee, semantismul acesteia fiind dat de relațiile care intervin la nivelul elementelor specifice: termenul care se compară (T_1) – trăsătura comună (TC) – termenul cu care se compară (T_2). Considerată printre figurile ambiguității (Dragomirescu, 1995), comparația intensifică expresivitatea textului poetic prin relația de similitudine și analogie pe care o stabilește între cele două elemente: cel perceput efectiv și cel ce trebuie receptat.

Comparația nominală, mult mai redusă cantitativ decât cea verbală, reprezintă un tip de determinare în interiorul grupului nominal, prin care cuvântul centru poate fi în mod expresiv reliefat sau, dimpotrivă, poate fi ambiguizat. Legătura semnificant – semnificant este astfel opacizată sau chiar anulată. Procedeul își găsește surse inepuizabile în poezia lui Ion Barbu: *o zi ca un ochean* (Î), *un cântec încăpător precum / Foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare.* (T), unde comparația devine ambiguizatoare datorită lipsei termenului care desemnează trăsătura comună sau datorită incompatibilității semantice a acestuia cu unul sau cu ambii termeni ai comparației.

Deși toți poeții din a doua jumătate a secolului XX utilizează determinarea comparativă ca mijloc de ermetizare, cele mai spectaculoase exemple sunt oferite de Nichita Stănescu care, cu dezinvoltură, răstoarnă de multe ori legile coerenței : *Jos, ce nevedere / și câtă lipsă de sens! / ... a cojii jupuite ca un plâns / de pe conștiință* (AM: 104). Deși termenii comparației se detașează fără echivoc: *coajă* și *plâns*, la fel și termenul intermediar care desemnează trăsătura comună: *jupuită*, adjectiv provenit din participiu, ce conține deci în sensul lui germenii unei acțiuni, asocierea de termeni nu este justificată. Putem să considerăm versurile doar o îndrăzneață imagine poetică (în care 'plânsul este jupuit de pe conștiință ca o coajă'), ce se îndepărtează de ceea ce se înțelege în mod tradițional prin comparație. Poetul ne și avertizează că poezia lui iese din tiparele sensului și intră într-un teritoriu care nu se adresează nici văzului (deci simțurilor), nici înțelegerii: *ce nevedere și câtă lipsă de sens!*

Dacă uneori poetul apelează la comparație ca la un mod plastic de a exprima esențialul: *Vulturul avea în aripă o gaură rotundă, / cum cercul de aur prea strâmt al coroanei pentru fruntea împăratului* (OC II: 195), de cele mai multe ori determinările nominale comparative sunt un mijloc sigur de a îndepărta textul poetic de la descriptivul pur: *un delfin azvârlit pe țărmuri / cum lăuntrul din daltă în mărmuri* (OC II: 299), *Ar trebui nu ochi rotund, / ci vederea ca oul* (OC II: 131), *Se va lăsa din nou peste noi / o înserare cocoșată ca o cămilă* (OC II: 89), *Îngeri nefericiți și triști / care-mi explodați în*

Scanned with OKEN Scanner

vedere sângele vostru aerian / cum simunul (OC II: 256). Chiar dacă se creează aparența unei descrieri, incompatibilitatea semantică dintre termenii conexiunii comparative arată că textul se încadrează doar formal unei tradiții stilistice, ineditul viziunii fiind categoric.

Și poeții din generația lui Nichita Stănescu sau de după el uzează de ermetizarea textului prin determinări nominale comparative: *Văd o zăpadă umbratică, de zi nocturnă, frumoasă ca făina orbului când o flutură viscolul, ca o amiază de jăratec răcoros și umbrit* (Cezar Baltag, ȘO: 17), *Draga mea, rugina mea de demult, desculță ca un tei însetat* (Cezar Baltag, ȘO: 10), *Și în jurul lor Lumea ca un somn ori o cășunătură* (Cezar Baltag, ȘO: 36), *El în boz adulmecând zeița, aprins ca un muget cu mult înainte de noapte, cu inima udă de soare și sângele mucezit.* (Cezar Baltag, ȘO: 36), *Deci, dă înotului aripile tale într-o apă limpede ca un lătrat la marginea toamnei.* (Cezar Baltag, ȘO: 37), *Hai să numărăm lumea, secerătoareo, din capăt până în capăt, din răspoimâine în ieri. [...] Unul lângă unu, și altul iar lângă unu, cu asupră de sunet, ca într-un număr fără cuvânt !* (Cezar Baltag, ȘO: 101), *Un palid nor, pe seară, ca un aerostat* (Șerban Foarță, OS: 59).

3.5.1.3. Grade de indeterminare a determinanților

Chestiune luată în discuție de Hugo Friedrich (1969: 168–170) atunci când se referă la lirica europeană a secolului XX, nedeterminarea determinanților nominali reprezintă terenul incompatibilității dintre coeziunea sintactică și coerența semantică. Sub o formă gramaticală conformă cu normele limbii standard se ascund incoerențe semantice care, prin indecizie, produc ambiguitate. Ca atare, este vorba de întreruperea procesului de referențializare prin indici semantici pe care determinanții nominali îi aduc în text și pe care contextul nu-i confirmă.

În poezia modernă, articolul hotărât ori adjectivele pronominale demonstrative constituie un mijloc determinativ ce polarizează atenția, dezorientând-o imediat prin faptul complet nou pe care-l introduce.Totalitatea elementelor acțiunii sunt exprimate cu o certitudine lingvistică de parcă ar fi trebuit să fie de multă vreme cunoscute cititorului . Acționând în consecință , poetul va face ca determinanții să coincidă cu nedeterminarea exprimatului, astfel încât enunțul să devină confuz.

A. *Indeterminarea prin articol hotărât*

„În limbajul curent, articolul hotărât are funcția de a desemna un lucru cunoscut sau prezentat anterior în același text. E mijlocul lingvistic care confirmă ceva cunoscut sau un fapt comunicat recent" (Ibid.: 169). Prin urmare, este un mijloc de asigurare a continuității în interiorul textului poetic, un element ce ajută la realizarea conexiunilor textuale.

Văzut ca substituire a unor informații oferite anterior în text, articolul are într-un text univoc rol dezambiguizator, stabilind distanțele în cunoașterea de către emițător (și, indirect, de către destinatar) a obiectului desemnat de substantivul articulat. În lirica modernă, de la Mallarmé până la poeții contemporani, se constată însă o ingenioasă și îndrăzneață inițiativă de exploatare a limbajului poetic în direcția indeterminării, prin

Scanned with OKEN Scanner

două procedee extremiste dar cu același rezultat: ermetizarea semnificațiilor, obscurizarea. Cele două operațiuni care se răsfrâng asupra articolului în text sunt suprimarea lui, totală sau parțială, și indeterminarea lui semantică, atunci când este prezent în anturajul substantival.

Rar întâlnită în poezie, **eliminarea articolului** este un mijloc de reducere a redundanței textului, esențială în îndeplinirea actului de comunicare:

Glorie de trist opal
Zonă de lunate prore
Unde moare cerul pal
Fulgerat de aurore
Eulalie: sunet – crin
Idol eleat sub geruri
Claros cu inel marin
Singur în mișcate ceruri

Soare nins de acte reci
Dorice, prudente forme,
Pe orbite simple treci
Un liturgic somn de norme. (Dan Botta, S: 51)

Având aparența unei enumerări, poezia nu conține indicii privitoare la o posibilă organizare sintactică, esențială în vederea conturării mesajului poetic. Relațiile sintactice, dominate de echivoc, sunt arareori evidente: *eulalie: sunet-crin* – relație apozitivă. În restul cazurilor relațiile sintactice oscilează între două valori: de subordonare apozitivă sau de coordonare prin juxtapunere. Și incompatibilitatea dintre câmpurile semantice ale elementelor grupurilor nominale *glorie de trist opal, zonă de lunate prore, idol eleat sub geruri, claros cu inel marin, soare nins de acte reci* și *un liturgic somn de norme*, contribuie la ermetizarea textului.

Mai provocatoare însă pentru poezia modernă este exploatarea relației dintre **determinarea gramaticală și indeterminarea semantică**, relație pe care prezența articolului o impune categoric.

O primă intervenție asupra articulării hotărâte în cadrul grupului nominal, considerată „o formă de hiperbat" (Mihăilă, 2001: 97), este plasarea adjectivului nearticulat în fața substantivului care păstrează articolul hotărât: *viu spiritul* (Ion Barbu, S), *arcuite pajurile* (Ion Barbu, Se), *izbucnind din scurtă țeava* (Nichita Stănescu, OC II: 57, *Greu, urcușul, sprintene amiezi* (Leonid Dimov, V66: 25), construcții care reprezintă inversarea sintagmelor *spiritul viu, pajurile arcuite, țeava scurtă, urcușul greu.* În contextul poeziei ermetice procedeul nu interesează totuși decât ca revoltă împotriva constrângerilor limbii și ca expresie a încălcării unei reguli de articulare, căci semnificația globală a textului nu este afectată de aceste intervenții la nivelul formal al poeziei.

Atunci când articularea e conformă cu normele lingvistice, ceea ce contribuie la indeterminarea semantică a enunțului este contextul care nu dă nicio indicație privind semnificatul cuvântului articulat: *Seama poeziei este / Făt-frumosul din poveste / care nu descalecă și nu se înduplecă.* (Nichita Stănescu, AM: 120). Substantivul articulat *seama*

Scanned with OKEN Scanner

nu mai este utilizat individual în limba română standard ci doar în locuțiuni care au statut morfologic unitar dar și sens unitar: *de bună seamă, mai cu seamă, a-și da seama – dare de seamă, a lua seama (seamă), a-și lua seama, a lăsa pe seama (cuiva), a fi de seama (cuiva), a băga în seamă (pe cineva), pe seama (cuiva),* etc. Deși cuvântul, exprimând ideea de calcul mintal, judecată, constatare, observație[26], și-a pierdut, în timp, semnificatul inițial, poetul îl redescoperă, îl recondiționează învestindu-l cu un sens care rămâne incert, neclar. În primul vers sensul cuvântului *seama* ar putea fi echivalent cu „măsura", însă versurile ulterioare plasează semnificațiile în obscuritate. Contradictorii sunt, pe lângă articularea hotărâtă a substantivelor în nominativ: *seama* și *Făt-frumosul* , și determinanții, *poeziei*, pe de o parte, și *din poveste, care nu descalecă* și *(care) nu se înduplecă*, pe de altă parte, determinanți care ar trebui să desemneze noțiuni cunoscute, univoce. Tot ce putem spune cu certitudine este că versurile aduc în prim plan o relație de echivalență între două realități – poezia și eroul pozitiv al basmului Făt-Frumos – puternic individualizate, prima prin restrângerea noțiunii la un singur aspect, ambiguu, (*seama*), iar a doua prin determinarea negativă (care arată opoziția față de modelul consacrat, opoziție rezultată din negarea unor funcții definitorii: descălecatul și înduplecarea).

Există și construcții în care utilizarea articolului hotărât creează o ambiguitate gramaticală și, implicit, o incertitudine în privința sensului: *mă viscolise-n mine / chiar sângele cel alb / care ninsese* ***mama*** */ ca să mă facă slav* (Nichita Stănescu, AM: 184). Substantivul articulat hotărât *mama* are un statut sintactic confuz. În cazul în care este complement direct, limba normată impune utilizarea prepoziției *pe,* specifică genului personal, și anticiparea cu pronumele personal cu funcție de complement direct *-o* (‚care-**o** ninsese **pe** mama'). Dacă este subiect, devine necesară folosirea aceleiași prepoziții *pe* în fața pronumelui relativ, precum și dublarea cu pronumele personal cu funcție de complement direct *-l* (‚**pe** care-**l** ninsese mama'). Contextul nu îndeplinește însă funcția de dezambiguizare, o analiză sintactică fiind imposibilă în aceste condiții.

Când substantivul articulat hotărât nu are un alt determinant, deși contextul gramatical și semantic o impune, semnificatul este incomplet, suspendat: *atâția oameni / am văzut lungiți pe* ***fratele****, pământul gol, / dormind / ori morți, / și toți doar calzi și buni...* (Cezar Ivănescu, EM: 12). Deși este urmat de o apoziție, care are scopul de a dezambiguiza termenul regent, substantivul urmat de prepoziție (*pe fratele*) introduce un sens confuz.

Aceeași contradicție între determinarea hotărâtă și indeterminarea semantică o întâlnim, printre altele, și în poezia lui Cezar Ivănescu:

! gangul înghețat în usturimea întunericului se
înălța cu aerul că se obstinează să așeze morților
pe față o mască mortuară ca un urangutan
disciplinat.
Turnul se numea Turnul Prințului Fericit,
Turnul Perfecțiunii Violate,
Turnul Unghiului, Turnul Cavalerului Plâns,
Turnul Copilului mort, Turnul
Blând, Turnul Palid, Turnul Iubitorului Morții (EM: 38)

Scanned with OKEN Scanner

Versurile citate sunt construite în jurul substantivului cu valoare simbolică *Turnul*, despre care nu se vorbește anterior, dar care ar putea fi asociat cu *gangul* care *se înalță*. Trăsătura semantică pe baza căreia s-ar putea face asocierea este verticalitatea. Totuși, contextele celor două substantive (*cu aerul că se obstinează să așeze morților / pe față o mască mortuară ca un urangutan / disciplinat* și enumerarea *Turnul Prințului Fericit, / Turnul Perfecțiunii Violate, / Turnul Unghiului, Turnul Cavalerului Plâns, / Turnul Copilului mort, Turnul / Blând, Turnul Palid, Turnul Iubitorului Morții*) plasează întreaga imagine poetică pe coordonatele absurdului.

Uneori, substantivul regent poate lipsi, adjectivul determinant preluându-i articolul hotărât. Nu este însă vorba de o substantivizare a adjectivului fiindcă, deși are independență gramaticală (are și funcție sintactică), din punct de vedere semantic nu are sens clar: *Umflă-se, dar, **nerostitele**, / piară cu totul, sub limbă, **bolnavele**, / cele ce trag la taifas și la geamăt în loc de poruncă.* (Mircea Ciobanu, Ve: 7). Adjectivele *nerostitele* și *bolnavele* conțin activat în semantismul lor sensul substantivului pe care îl substituie, posibil *cuvintele: nerostitele cuvinte, bolnavele cuvinte.*

Poeții supralicitează, pe de altă parte, virtuțile categoriei determinării, prin **excesul articulării**. Aceste particule care individualizează numele, creează o redundanță articulatorie care „face dificilă compunerea sensurilor elementelor, sugerând, parcă, și prin acest procedeu, profunzimea conceptului pe care îl exprimă GN " (Mihăilă, 2001: 98): *Homer te-a văzut / îmbrățișându-te / cu grecii morții lui !* (Nichita Stănescu, AM: 46). Ambiguitatea este aici în primul rând una de natură morfologică fiindcă elementele grupului nominal, *grecii* și *morții*, pot fi, pe rând, adjective sau substantive. Procedeul nu este nou, deși se întâlnește mai ales la Nichita Stănescu, poet care depășește granițele limbii normate îndrăznind să reconstruiască limbajul după alte reguli, proprii. Cel care impune această tehnică este Ion Barbu: *Atâtea clăile de fire stângi!* (G). În exemplul citat se observă o dublă articulare hotărâtă, a determinantului adjectival antepus *atâtea* și a determinatului substantival *clăile*. Această „forțare a articulării" (Ibid.: 98) derutează receptarea făcând dificil demersul lecturii.

Articularea se poate extinde în mod abuziv și la pronume sau adjective nehotărâte: *doi oarecarii născuți / din mitra aceleiași mume* (Cezar Baltag, P: 8), *Și dacă pietrele sunt păsări dormind, / lung dormind, / ale unui altui aer?* (Nichita Stănescu, OC II: 207), la adjectiv sau chiar la participiul care face parte din forma verbală de supin: *în toate abisele / cele frumoasele / și de nedescrisele.*(Nichita Stănescu, AM: 189).

B. *Indeterminarea prin articolul posesiv-genitival și demonstrativ*

La Nichita Stănescu, precum și la poeții din a doua jumătate a secolului XX, excesul articulării se extinde și la celelalte articole:

– articol posesiv-genitival: *m-am dus în spatele **al** casei mele* (Nichita Stănescu, AM: 193), *Poate că le este sete / **ale** dumneavoastror plete* (Nichita Stănescu, OC II: 25), *Mai mult eu, – / decât singurătatea ... / în ființă, a frigului / și a căldurii, / **a** de os a digului* (Nichita Stănescu, AM: 105), *Tatăl, **al** meu, tu care ai ridicat Turnul Babel, / Tatăl, **al** meu, din sămânța ta am crescut ...* (Cezar Ivănescu, EM:7).

– articol demonstrativ: *o prințesă ce așteaptă /lumea **cea** pe ceealaltă* (Nichita Stănescu, AM: 120), *mâna **cea** a mamei mele* (Nichita Stănescu, AM: 254)

Scanned with OKEN Scanner

Spre deosebire de limbajul standard, unde aceste articole cu valoare superfluă reprezintă o abatere de la normă (Guțu – Romalo, 2002: 81–82), în contexte poetice utilizarea redundantă a articolului este în mod evident demonstrativă, ostentativă. Se constată, aşadar, că nu doar elipsa ci şi excesul de informaţie poate să intervină în procesul receptării.

Redundanța articulatorie se manifestă ca o repetare a unei informații deja precizate dar şi ca o spargere a tiparelor gramaticale; poeții resping regulile impuse şi recreează un limbaj nou în interiorul unuia preexistent. Nichita Stănescu articulează părți de vorbire care nu sunt compatibile cu categoria determinării (*dumneavoastror*) sau, dintr-o inerție creată de context, foloseşte doar articolul posesiv genitival, neînsoțit de cuvântul regent, ***a** de os a digului,* fără să se preocupe de conformarea față de retorica tradițională. Dimpotrivă, nu ezită să uzeze de forme incorecte, *ceealaltă,* ca o atitudine ce încununează toate formele lui de protest.

Procedeul, care îşi găseşte punctul de plecare în poezia lui Mallarmé, fiind o trăsătură importantă a liricii moderne, nu are o frecvență mare în poezia românească a secolului XX. Cel care îl foloseşte ca pe un mijloc de deviere a limbajului poetic de la standardele impuse până la el este Nichita Stănescu, poet care şi-a pus amprenta şi asupra posibilităților stilistice ale articulării substantivului. El a creat un model pe care şi l-a apropriat iremediabil, astfel încât, ca şi alte intervenții asupra limbajului, a devenit emblematic pentru stilul său.

C. *Ambiguitatea determinanților*

i) Pe lângă determinarea prin articol şi celelalte tipuri, **determinarea adjectivală, substantivală sau propoziționlă**, pot contribui la ermetizarea discursului poetic. Confuzia pe care determinanții o aduc provine din analogiile care se stabilesc între elementele sintagmei nominale:

*Minunatul **joc** de ape foarte reci*
din grădinile de regi
izbucnind din scurtă țeava
cea de fier
ca şi otrava !
... care dragă meştere
scrie-n aer peştere
care dragă sunete
scrie-n aer umblete ...
Minunatul joc de apă foarte rece
din grădinile de rege
când se-opreşte şi când țeava
îşi coboară-n jos octava,
nimeni, vai, nu o mai crede
că tot ce-a făcut fu vreme,
vreme udă şi jucată
care n-a fost niciodată! (Nichita Stănescu, OC II: 57)

Scanned with OKEN Scanner

Sintagma nominală: *minunatul joc de ape foarte reci din grădinile de regi izbucnind din scurtă țeava cea de fier ca și otrava,* construită în jurul substantivului regent *joc*, constituie un întreg enunț de natură nominală. Pentru a înțelege cum ajută determinanții la reliefarea centrului trebuie să spunem că centrul are, pe lângă un determinant adjectival – *minunatul* – și un determinant substantival – *de ape* – care, la rândul lui, este centru de grup nominal. Relațiile de determinare în interiorul grupului: *minunatul – **joc**, **joc** – de ape, **ape** – din grădinile de regi, **ape** – izbucnind din scurtă țeava cea de fier, **țeava** – scurtă, de fier* dominate de ideea mișcării imprimată de verbul la gerunziu, se intersectează cu o altă determinare, de alt ordin, *ca și otrava,* ansamblul primului grup sintagmatic al poeziei fiind ambiguizat. Și ceea ce urmează, tot determinanți nominali: *care dragă meștere scrie-n aer peștere* și *care dragă sunete scrie-n aer umblete*, introduc echivocul fiindcă, pe de o parte, nu este clară relația lor de subordonare (pot fi subordonați substantivelor *otrava, țeava* sau chiar *joc*) și, pe de altă parte, au un semantism obscur. În ultima parte a poeziei întâlnim aceeași indeterminare semantică a determinanților nominali: *vreme udă și jucată care n-a fost niciodată.*

Uneori, indeterminarea semantică a grupului nominal provine din relaționarea numelui cu un adjectiv invariabil cu valoare anaforică, fără antecedent specificat. Poezia *Iedera* din volumul *Șah orb* al lui Cezar Baltag începe printr-o indeterminare: *E de presupus că o asemenea întrebare există (19)*, fără a se specifica în prealabil despre ce întrebare este vorba. Poetul pare că îndreaptă receptarea spre referenți reali, cunoscuți însă mizează pe așteptarea frustrată a cititorului, care nu găsește în context repere ale unei posibile teorii sau interpretări. Explicându-și strategiile poetice, Cezar Baltag, își mărturisește în volumul de poezii în proză *Șah orb* preferința pentru ermetism: *Malul unde evidența începe să se stingă și iluzia îi ia treptat locul, crepusculul incert în care bătaia depărtată a gândului flutură zone de strălucire inegală ne fascinează mai puternic decât clarul mediteranean, tăios, logic al amiezelor spiritului* (70). Clar-obscurul, „crepusculul", ambiguitatea devin deci un scop în sine și nu doar o consecință mai mult sau mai puțin accidentală. Echivocul se reflectă în poezia sa ca supremă lege ce supune cititorul unui joc mintal, „orb" , incert și tatonant, dar atât de fascinant.

Poetul exersează și în alte volume procedeul indeterminării, al suspendării semnificației: *cerc ciudat care nu înfășoară / și nu se întoarce / cerc stins, cerc fără de / margine, / cerc ce cu temelie de goluri stă împrejur / și deasupra lui plouă necontenit* (P: 75), *lumina / într-o veșnică / înmulțire feciorelnică: / rupere / în două, în patru, în șaisprezece // care poate fi naștere* (DM: 84).

Alte exemple de indeterminare a determinanților pot fi găsite și la alți poeți ai sfârșitului de secol XX:

Leonid Dimov: *ocean de sferule verzui* (T: 65), *vagi figuri oafe* (T: 67), *fetele sulugece de pasale* (T: 83), *o, fiară cu rărunchi de zurnă* (T:155), *Tact obosit în juru-mi bate / Uzina de baloane mate. / Ce-a mai rămas din surdul gând / Ouat în toamne roșii, când* (V66: 70), *Ostrețe-nșurubate-n osii multe / Cilindri vineți, faruri, catapulte, / Bronz învârtit, cu dinții cât o casă / Pornind într-o cadență majestuoasă / În jur de verde ax ieșit agale / Din baie de uleiuri matinale* (7P: 39)

Daniel Turcea: *apa grădinii unui ac de pin* (Ep: 27), *mecanism lotus în apa mecanică* (Ep: 15), *miere / din neînțelegere înmiresmată* (Ep: 45)

Scanned with OKEN Scanner

Cezar Ivănescu: *fluența degetelor de mireasă / convalescente* (EM: 63), *dimineața de regină* (D: 11)

Mircea Ciobanu: *miimile de somn din palma dreaptă* (Pa: 33), *Invazii de argilă* (Pa: 39), *o limbă de râs și de pomină* (Ve: 33), *larg balansul negurii* (Ve: 35)

Șerban Foarță: *negoțiul / cu smalț-defuncte-crătiți rumeguș-lemn blond șpan / navale moaște mucuri solzi-fluturi pandișpan* (OS: 130)

ii) Un tip de determinare profitabil pentru ermetizarea poeziei este **determinarea prepoziționlă cu prepoziția *de*** (v. Mihăilă, 2001: 103–105; Dimitriu, 1997: 195–196; Chelaru-Murăruș, 2000: 211). Deși în lucrările citate grupul nominal cu prepoziția *de* este analizat ca o analogie ce se situează la nivelul de adâncime al textului, ca modalitate de personalizare a discursului poetic stănescian, ca poiesis, ori ca extindere contextuală a unei construcții adjectivale, noi vom discuta grupul nominal orientat spre încifrarea sensului.

Prepoziția *de* poate să fie element de relație în interiorul unui grup nominal în care conexiunile gramaticale sau semantice să fie ambigue: *Îmi pusese verighetă / în jurul de părul meu* (Nichita Stănescu, AM: 260), *Ce caut aicea în acest de rai / plin de mirosuri, de văzduhuri* (Nichita Stănescu, AM: 258).

În primul exemplu, prepoziția *de* este justificată prin contaminația locuțiunii *în jurul* cu locuțiunea *în jur de*. Ambiguitatea vine din faptul că în cele două construcții substantivul *jur* are cu totul alt sens: *în jurul* înseamnă ‚în vecinătatea' și *în jur de* înseamnă 'circa, aproximativ'. Intervențiile asupra formei grupului nominal astfel obținut au ca efect obscurizarea sensului.

Al doilea exemplu conține o situație diferită: elipsa numelui centru și păstrarea exclusivă a determinanților: cel adjectival (*acest*) și cel substantival prepozițional (*de rai*). Pe lângă faptul că este o situație inadecvată normelor gramaticale ale limbii, nici contextul nu contribuie la eliminarea echivocului.

Exploatarea valențelor acestei prepoziții nu este însă o inovație a poeziei contemporane. Ion Barbu sparge canoanele limbii normate și construiește grupuri nominale în care determinanții sunt introduși prin prepoziția luată în discuție: *la unul / Păios de raze* (LS), *Ridici o nevăzut de scumpă nablă* (Ded). Primul citat conține un grup nominal cu centru pronominal – *unul* – determinat adjectival de derivatul *păios* care, la rândul lui, are un determinant substantival prepozițional – *de raze*. Insolită este însă distribuția acestei prepoziții care, în limba normată, însoțește adjectivul doar în trei situații (Pană-Dindelegan, 1992: 49–50): atunci când acestea se construiesc obligatoriu prepozițional (*capabilă de sacrificii, asasini setoși de sânge*), după participiile verbelor non-agentive, introducând cauzalul (*amorțit de frig, ars de soare, dezamăgit de ceva*), după adjective provenite de la verbe tranzitive, introducând obiectul direct din construcția verbală (*fapte provocatoare de moarte*). În versurile barbiene însă prepoziția nu se încadrează niciuneia din situațiile amintite, ci, preluând într-o anumită măsură ideea de cauzal (‚păios din cauza razelor'), introduce în plus și o comparație implicită: 'razele ca paiele'.

În cel de-al doilea exemplu, se semnalează, pe lângă un cuvânt inexistent în limba română, probabil provenit din fr. *nable* (termen maritim pentru „gaură de evacuare a apei"), o utilizare inedită a prepoziției care, de data aceasta, face parte dintr-o construcție fixă. Este inedită însă substituirea în această construcție cu valoare superlativă (‚extraordinar de', ‚minunat de', ‚îngrozitor de') a adjectivului care aduce informația

Scanned with OKEN Scanner

semantică cu un alt adjectiv, *nevăzut* (*nevăzut de*). Substituentul nu mai contribuie la unitatea de sens a structurii stabile şi dezorientează eventualele semnificaţii.

Tot pe procedeul substituţiei se bazează şi Cezar Baltag când scrie *Pământul era ca pământul, **bun de născut şi murit**, dar lumina avea o rămânere, ca un gol sau un strigăt al umbrelor* (ŞO: 30), unde, după modelele analogice: ‚bun de mâncat', ‚bun de băut', se construiesc expresiile centrate pe paradox *bun de născut şi murit*. În ansamblul din care face parte: *Pământul era ... bun de născut şi murit,* construcţia îşi schimbă valoarea semantică. Dacă în limba standard substantivul căruia i se ataşează expresia reprezintă obiectul (‚lapte bun de băut'), în versurile citate numele are valoare ambiguă: de obiect (dacă se preia valoarea iniţială) sau locativă (‚pământ bun pentru născut şi pentru murit'). Nu putem însă spune cu certitudine care este varianta viabilă fiindcă cel care contribuie la ambiguitate este chiar contextul.

*

Luat în ansamblu, ca simplă prezenţă, sau analizat în amănunţime, grupul nominal se dovedeşte în poezia românească contemporană a fi terenul unor prefaceri de ordin stilistic, cu efecte certe în ermetizarea semnificaţiilor. Totuşi, dat fiind faptul că nominalul se poate identifica, de cele mai multe ori, cu descriptivul, deci cu discursivul şi, prin extindere, cu ceea ce se înţelege prin coerenţa textului, nu toţi poeţii exploatează acest nivel pentru a scrie o poezie dificilă, ermetică. Privită în totalitatea ei, lirica de care ne ocupăm este destul de eterogenă din acest punct de vedere. Cel care scrie o poezie eminamente nominală, dar pseudo-descriptivă, este Ion Barbu, ştiut fiind faptul că în opera sa lirică verbele la moduri predicative sunt prezente doar dacă este imperios necesar. Un exemplu potrivit îl constituie poeziile *Regresiv, O înşurupare în Maelström, Încleştări, Paznicii, Paralel romantic, Suflet petrecut, Secol.* Există chiar situaţii când poetul renunţă la predicate în favoarea propoziţiilor nominale (situaţie despre care vom vorbi pe larg în capitolul 3.6.1.).

Susţinător fidel al poeticii barbiene, Dan Botta valorifică valenţele stilistice ale grupului nominal, dispensându-se aproape total de predicate. Sunt întâlnite poezii în care apare, accidental, un singur predicat.

La poeţii din a doua jumătate a secolului XX se manifestă însă un reviriment al predicaţiei. Dacă Cezar Baltag încă mai uzează de valorile numelui (în chiar interiorul liricii sale se observă, în timp, o îndepărtare de nume în favoarea verbului), la ceilalţi poeţi despre care vorbim în lucrarea de faţă nominalizarea pierde teren în favoarea verbalizării. Unii scriitori, cum ar fi Dan Laurenţiu, Mircea Ciobanu, Cezar Ivănescu, utilizează arareori clasele gramaticale nominale pentru a ambiguiza discursul poetic. Într-o situaţie aparte se află însă poezia lui Nichita Stănescu, cel care a recondiţionat în manieră particulară limbajul poetic, toate demersurile sale creatoare asupra numelui pornind din atitudinea atotcuprinzătoare a metaforizării, conform căreia numele reprezintă însăşi esenţa lucrurilor: *„Dacă am putea face un rezumat al aurului, acesta ar fi chiar numele său: Aur."*(Nichita Stănescu, R:181).

Scanned with OKEN Scanner

3.5.2. Grupul verbal

Singurul grup cu capacitate predicativă şi, prin aceasta, cu autonomie sintactică (Pană-Dindelegan, 1999:37), grupul verbal este structurat în jurul unui verb, la mod predicativ sau nepredicativ, însoţit de determinanţii săi direcţi. Deşi nu trebuie confundat grupul verbal cu cel predicativ (grupul verbal este considerat în direcţie categorială iar grupul predicativ în plan funcţional), elementul comun al acestora, verbul ca centru al enunţului, devine principiu fundamental al constituirii discursului. El se impune în cadrul grupului, din care fac parte şi determinanţii săi legaţi de centru prin recţiune cazuală, prin recţiune prepoziţională, prin acord sau prin aderenţă (Ibid.: 39–40). Astfel, element esenţial pentru realizarea coeziunii enunţului, verbul are un rol important şi în planul coerenţei semantice a textului.

În cazul discursului poetic şi, în particular, în ceea ce priveşte poezia cu tendinţe spre ermetizare, deoarece libertatea construcţiei este mai mare decât în alte sectoare ale limbii, normele gramaticale nu mai au aceeaşi însemnătate. Poeţii secolului XX dovedesc faptul că regulile pot fi încălcate, fără a se afecta prin aceasta poeticitatea textului. Firește, nu trebuie confundat modernismul (sau postmodernismul) cu abaterea de la normă, refuzul regulii reprezentând doar o modalitate de a concepe limbajul poetic pe coordonatele insolitării. Agramaticalitatea, cu varianta asintaxismului (Friedrich, 1969: 161), reprezintă emblema atitudinii de revoltă împotriva unei retorici de tip tradiţional, dar nu exclusiva formă a expresiei poetice.

Este cunoscut faptul că verbul îşi pierde, în poezia modernistă, din importanţa pe care o avea, trăsătură întâlnită înainte de toate la Mallarmé, Valéry, Montale, Ungaretti, Jiménez. Lingvistica şi critica românească, de asemenea, semnalează în poezia românească a secolului o preferinţă pentru nominale în defavoarea predicaţiei (Coteanu, 1985 II:98–99; Petrescu, 1989:139; Tupan, 1989: 89; Chelaru-Murăruş, 2000: 205). Totuşi, gramaticile funcţionale[27] pun accentul pe „puterea generatoare de metafore şi metonimii a funcţiilor verbului, deci imensa lor potenţialitate poetică" (Mihăilă, 2001: 83).

În capitolul de faţă vom avea în vedere nu în mod special capacitatea verbului de a genera poeticitatea textului liric, ci mai ales modul în care, prin operaţiuni efectuate la nivelul grupului verbal, se contribuie la ermetizarea semnificaţiilor poetice. Primul lucru pe care trebuie să-l precizăm este lipsa de uniformitate în transformările pe care poeţii le aplică verbului. Unii poeţi renunţă aproape total la puterea metaforică a verbului, axându-se pe nume şi determinanţii nominali (Ion Barbu, Dan Botta, Daniel Turcea), alţii profită de posibilităţile semantice ale acestuia şi mizează pe incompatibilităţi de sens între verb şi determinanţii lui (Leonid Dimov, Mircea Ciobanu, Dan Laurenţiu). Cea mai inedită atitudine artistică este însă a lui Nichita Stănescu, poet care îndrăzneşte să intervină la cel mai conservator nivel al limbii, cel gramatical, şi, prin schimbarea formei verbului, să denatureze sensul acestuia până la opacizare. Deşi acest ultim tip de conduită artistică, ce afectează însăşi caracteristicile inerente ale verbului, se remarcă şi la alţi poeţi contemporani[28], amprenta inconfundabilă a operei stănesciene îi îndepărtează pe aceştia de suspiciunea unei posibile strategii estetice în această direcţie, acordându-le, în cel mai bun caz, aspectul unor accidente. Totuşi, noi vom lua în calcul, atunci când va fi cazul, şi contribuţiile celorlalţi poeţi ai perioadei contemporane, încercând să dăm un caracter de generalitate analizei.

Scanned with OKEN Scanner

3.5.2.1. Modificarea flexiunii verbale

Roman Jakobson (1977: 22) considera că predicația „este forma fundamentală a gândirii noastre lingvistice" dar admitea că „adesea absența verbelor este o tendință caracteristică limbajului poetic". Prin urmare, predicativitatea, caracteristică obligatorie a comunicării prin limbaj, devine facultativă din perspectiva modernizării poeziei. Această tendință se remarcă și în poezia românească de la începutul secolului, și nu numai la așa zisa poezie ermetică, însă scopurile poeților din acea perioadă sunt diferite. Poetul matematician Ion Barbu creează un univers non-determinat prin verbele puține, de cele mai multe ori la moduri nepersonale, de preferat participiul, prin caracterul eliptic și preponderent nominal al versurilor sale. Schimbând strategia, poeții contemporani reconsideră puterea expresivă dar și ambiguizatoare a verbului și intervin în consecință asupra celui mai rigid aspect al limbii: flexiunea. Aceste schimbări sunt importante pentru studiul nostru în măsura în care este afectată semnificația până la obscurizare iar referința este ambiguă. Astfel, deși studii merituoase au analizat pe larg astfel de „infracțiuni" comise asupra limbii (Dimitriu, 1997; Chelaru-Murăruș, 2000; Mihăilă, 2001; Mihăilă, 2003), noi ne vom opri doar asupra modificărilor care au relevanță în demonstrarea unei tendințe de ermetizare a poeziei.

3.5.2.1.1. Structuri transformate: Impersonalul, Reflexivul, Pasivul

Impersonalul, reflexivul și pasivul constituie o situație specială în cadrul constituenților grupului verbal căci sunt obținuți în urma unei transformări, cu conținut semantic specific, a unei structuri de bază: „Pasivul, Impersonalul și Reflexivul sunt categorii semantico-gramaticale a căror ocurență, în structura de bază, este legată nemijlocit de prezența altor constituenți ai grupului." (Pană-Dindelegan, 1999:77). Situația este oarecum diferită pentru impersonalul pe care îl întâlnim în poezia românească contemporană. Operațiunea inversă a personalizării se aplică doar *construcțiilor impersonale de bază* (Ibid.:106), adică celor care nu admit opoziția personal / impersonal.

a) **Personalizarea.** În scopul obscurizării semnificațiilor, poeții atentează chiar la natura imanentă a verbelor impersonale sau unipersonale, personalizându-le. În *Sintaxa grupului verbal* (ed. II, 1999: 106–107), Gabriela Pană-Dindelegan precizează că trăsătura semantică intrinsecă [+ impersonal] a acestor verbe are pe plan formal restricția combinatorie cu un nominal subiect (*Îi pasă de ceva; Plouă*) sau restricția selecțională care limitează sfera semantică a nominalului subiect la trăsătura [– animat] (*Îmi ajung banii; Se cade să pleci*). În plus, valoarea impersonală este impusă de valorile semantice [+ impersonal] și [– definit], prin care agentul acțiunii verbale și, eventual, obiectul, devin nedefinite. A încălca aceste reguli înseamnă a atenta la însuși statutul funcțional al limbii, rezultatele apărând imediat la nivel semantic. Astfel, verbele impersonale sau unipersonale, în general monosemantice, se încarcă cu semnificații noi devenind plurisemantice și contextual echivoce.

Nichita Stănescu, reprezentativ pentru acest demers constructiv–deconstructiv, personalizează verbele impersonale plasându-le în contextul [+ subiect definit]: *cândva,*

Scanned with OKEN Scanner

când ***întomna-se-vor*** *teii / de sete şi de rău.* (OC II: 43), *Oho, / când se puseseră / când se umbriseră / şi se sărutaseră / şi cu luna* ***se-nseraseră*** */ şi se iubiseră* (AM: 189), *Şi dacă codrii negri bat în geam, / şi dacă-mi eşti departe, /* ***ningi*** *tu,* ***ningi*** *tu,* ***ningi*** *tu* (OC II: 129), *Ce zici că* ***ninge*** *mieii peste noi / Ce zici că* ***ninge*** *mieii peste seară / Şi pe zăpadă* ***ningem*** *amândoi ...* (OC II: 327). Acestor verbe cu valenţă combinatorie zero, caracterizate negativ din perspectiva relaţiilor sintagmatice cu numele (Guţu – Romalo, 1967 b), li se reface analogic paradigma flexionară. Prin aceasta, verbele capătă statut personal (*teii se vor întomna, ningi tu, ninge mieii, ningem amândoi*) şi uneori chiar reflexiv-reciproc ([*ei*]*se*-nseraseră), valoarea de reciprocitate fiind impusă contextual tot prin analogie (*se sărutaseră, se iubiseră*). Inovaţia atinge şi verbele unipersonale care se personalizează, pierzându-şi din cantitatea de sens iniţială: *Fug hăituit,versurile, cuvintele mă* ***latră*** (OC I: 270). Atunci când se întâlneşte şi la alţi poeţi, procedeul personalizării forţate a unui verb impersonal poartă amprenta scriiturii stănesciene: *O, tu care eşti greu de cunoscut, / străino, / plină de zeu şi totuşi în afară / de nebunia lui, /* ***ninge-mă*** *cu somn,* ***viscoleşte-mă.*** (Cezar Baltag, OT: 67)

b) **Reflexivizarea** presupune transformarea unei structuri de bază preexistente în care verbul este purtătorul trăsăturii reflexive. În virtutea acestei trăsături, se impune prezenţa unui subiect cu trăsătura semantică [+ personal], identic referenţial cu obiectul direct sau cu obiectul indirect. Spre exemplu, structurile de bază: *Maria îmbracă pe Maria* sau *Maria spune ceva Mariei* devin structurile transformate: *Maria se îmbracă* şi *Maria îşi spune.* Mecanismul funcţionează astfel doar în situaţia verbelor care se conformează opoziţiei reflexiv / nonreflexiv. În limbă, există verbe care nu participă la transformare fiind incompatibile ori cu categoria reflexivului, ori cu cea a nonreflexivului (Pană-Dindelegan, 1999: 95), căci nu respectă una din cele două condiţii obligatorii pentru reflexivizare. Aceste verbe sau construcţii verbale suscită interesul poeţilor moderni pentru a reface pas cu pas procesul transformării reflexive care în limba normată ar fi imposibil: *Pasărea de deasupra mea* ***se băltise*** (Nichita Stănescu, OC II: 278), *Şi du-te, şi* ***zboară-te*** */ şi lasă-ne în plânsete* (Nichita Stănescu, OC II: 287), *Ea arătându-se mă învăţa să mor. /* ***Fiindu-se*** *mă lăsa lung şi prelung* (Nichita Stănescu, AM: 140), *Plouat de vulturi şi de stele / eu mă prefac în lacrimile mele /* ***Săraţi-vă !*** ***Săraţi-vă !*** (Nichita Stănescu, AM: 257), *dezobişnuindu-mă / de ce este, / mai* ***murindu-mă*** */ Ce poveste !* (Nichita Stănescu, 261), *Pleacă toamna, ducă-se / iar iarna,* ***vină-se*** (Nichita Stănescu, AM: 266), ***Mă aminteam*** *născut de altă mamă* (Nichita Stănescu, AM: 268), *Ah,* ***veniţi-vă*** (Nichita stănescu, MF: 103), *Melancolia nu se petrece şi nu se mişcă, / melancolia* ***se stă*** (Nichita Stănescu, OC II: 178), *Nu* ***se dorm*** *soră cu frate, spune vrabia* (Cezar Baltag, ŞO: 69).

Contextele citate ar proveni prin transformare de la structurile de bază ipotetice: (1)**Pasărea băltise pasărea*, (2)**(Tu) zbori pe tine*[29], (3)**(El) este pe el*, (4)**(Voi) săraţi pe voi*, (5)**(Eu) mor pe mine*, (6)**Iarna vine pe iarnă*, (7)**(Eu) amintesc pe mine*, (8)**(Voi) veniţi pe voi*, (9)**Melancolia stă melancolia*, (10)**(Ei) dorm pe ei.* Fiindcă verbele au valoare intranzitivă, construcţiile sunt imposibile şi ilogice în limba standard. Primele şase exemple, pe lângă forma gramaticală neacceptată de normele limbii literare, conţin şi la nivelul sensului incompatibilităţi între sferele semantice ale elementelor grupului verbal. În schimb, exemplul al şaptelea aduce o informaţie logică într-o formă neadmisă gramatical. Este vorba de fapt de o transformare a unei structuri transformate cu

Scanned with OKEN Scanner

valoare reflexivă (*Îmi aminteam de mine*), la rândul ei obținută de la structura de bază *Eu aminteam mie.*

Reflexivizarea se poate realiza şi prin substituția unui verb în contextul reflexiv al altuia: *De mult negru mă albisem / De mult soare* ***mă-nnoptasem*** */ De mult viu mă mult* ***murisem*** */ De visare mă aflasem* (Nichita Stănescu, OC II: 144). Contextul cadru se află în primul vers, în care verbul reflexiv *a se albi* constituie modelul pentru verbele din versurile următoare: *a se înnopta* (cu valoare personală) şi *a se muri.*

Acelaşi proces de transformare reflexivă este aplicat şi asupra verbelor inexistente în limbă, obținute prin derivare de la substantive (v. § 3.4.2.1.): ***mă înzeiam,*** ***mă înzeiam,*** */ nu mai muream, nu mai muream* (Nichita Stănescu, OC II: 249), *de parcă iarba verde ar înflori / iar florile* ***s-ar ierbi*** (Nichita Stănescu, OC II: 265), ***Mă descorăbiasem,*** *dar cămaşa / plutindă o ţineam* (Nichita Stănescu, AM: 192).

c) **Pasivizarea.** Un procedeu mai rar întâlnit decât primele două este pasivizarea construcțiilor care nu conțin trăsătura semantică obligatorie pentru opoziția activ / pasiv. Operațiunea constă în convertirea constituentului obiect direct, din structura de adâncime (*Ei citesc cartea*), în subiect (*Cartea este citită de ei*). Formele de pasiv întâlnite însă în poezia contemporană sunt transformate încă o dată de la o structură pasivă prin utilizarea unor semiauxiliare: *Înconjurat de suflete globulare / pe sub ampli copaci fără frunze,* ***/mă lăsam înfrigurat de*** *toamnă* (Nichita Stănescu, OC I: 374). Construcția presupune transformarea structurii pasive 'sunt înfrigurat de toamnă', la rândul ei obținută prin pasivizarea structurii de bază 'toamna mă înfrigurează'. „Sabotarea" limbii normate ajunge până acolo unde structurile verbale au identități ambigue: ***Să fiu odată mai fiind lăsat*** *în pace* (Nichita Stănescu, AM: 261).

3.5.2.1.2. *Construcții obținute prin transformare: modurile*

– *modurile nepersonale*

Aceste forme ale flexiunii verbale sunt exploatate de către poezia ermetică mai mult decât cele personale, datorită dublei naturi pe care o au: pe de o parte păstrează parțial sau total posibilitățile combinatorii specific verbale şi, pe de altă parte, devin dependente sintactic de verb sau substantiv. Cea mai importantă atitudine față de aceste forme este plasarea lor în contexte care să le ambiguizeze natura nominală sau verbală.

Referindu-se la poezia lui Nichita Stănescu, Daniel Dimitriu (1997, 193) remarcă utilizarea excesivă a gerunziilor cu valoare adjectivală. Aceste forme verbale, adesea acordate, având valoare atributivă, sunt obținute prin transformare de la o construcție de bază relativă: *Flacăra care (flacăra) arde.* (Pană – Dindelegan, 1999: 126). Etapele acestei transformări sunt: relativizarea (*Flacăra care arde > Flacăra care arzând*), urmată de suprimarea relativului (*Flacără arzând*). În cazul gerunziului acordat, mai există şi operațiunea ulterioară a acordării cu substantivul (*Flacără arzândă*).

Nichita Stănescu reface procesul de transformare a gerunziilor cu valoare atributivă: *Ar mai fi încă ceva / de dincolo de cuvinte / că-mi apăreau şi-mi apărea / lucrul şi lucrurile existenței /* ***vorbinde,*** */* ***spunânde,*** */* ***cuvântânde,*** (OC II: 326), *Vom spânzura de vederea noastră / stele* ***gemânde*** (AM: 256). Se constată faptul că structurile de adâncime au semnificații ambigue sau chiar ilogice: **existența care (existența)*

Scanned with OKEN Scanner

vorbeşte, care (existenţa) spune, care (existenţa) cuvântează, stele care (stele) gem.* Uneori, gerunziul ajută la formarea unei construcţii verbale ambigue, care se aseamănă cu prezumtivul: *vom reuşi, în fine, pe Iisus / îl **vom şi mâncând*** (AM: 52) (unde verbul auxiliar *a fi* este înlocuit de adverbul *şi*).

Chiar şi participiul oferă prilejuri de a încălca regula gramaticală şi de a ambiguiza sensurile: *bărbat ţeapăn şi **zâmbit*** (OC II: 259). În afara cazurilor în care participă la formarea paradigmei verbale, participiul are statut adjectival cu rol de determinant nominal. În această situaţie, participiul este obţinut prin transformarea structurii de bază relative: *omul care (omul) a băut > omul băut* sau *omul care (omul) este iubit > omul iubit*. Participiul din construcţia *bărbat ţeapăn şi zâmbit*, deşi este coordonat cu un adjectiv propriu-zis, nu admite decât combinarea cu auxiliarul pentru a realiza formele verbale compuse: *a zâmbit, să fi zâmbit,* etc., neputând fi determinant nominal. Această restricţie se demonstrează prin imposibilitatea existenţei unei structuri de bază relative: **bărbat care (bărbat) este zâmbit.*

Ermetizarea ia aspectul jocului gratuit atunci când poeţii inventează analogic participii ale unor verbe inexistente după principiul analogiei: *Mă plâng cu mine însumi mării, / **zâmbat** în delte şi-n triunghiuri* (Nichita Stănescu, AM: 257), *Şi lasă tu perdelele de arbori / s-ascundă după ele-n urmă mult, / memoria mişcării, asasină, / din care talpa abia s-a **smult**.*(Nichita Stănescu, OC I: 229). Cele două cuvinte, *zâmbat* şi *smult*, conţin pe lângă informaţie gramaticală (contextele şi terminaţiile ne indică modul participiu), şi un sens inactiv datorat asemănării formale cu alte două participii existente în limbă: *zâmbit* şi *smuls*.

Extinderea nominalizării şi depotenţarea verbului sunt demonstrate şi de utilizarea infinitivului lung al verbelor care şi-au pierdut de-a lungul timpului această formă: *m-a izbit până la **nefiire** cu inima* (Nichita Stănescu, OC II 259).

– *modurile personale*

Mai rar decât modurile nepredicative, formele verbale predicative şi personale înregistrează transformări mai ales în poezia lui Nichita Stănescu, scriitorul care a încălcat şi cele mai solide reguli ale limbii pentru a reface poezia după criterii proprii. Modalitatea principală de intervenţie în interiorul formelor verbale personale este **„metafora gramaticală”** (Fognay, apud Guiraud, Kuentz, 1975: 190–191), mai exact substituţia unei categorii gramaticale previzibile prin alta imprevizibilă. Exemple de „metafore gramaticale” ar fi înlocuirea singularului prin plural, a unui timp trecut prin prezent, a unui verb prin substantiv. Astfel, Nichita Stănescu particularizează procedeul prin substituţia parţială a unui element din componenţa formei verbale tot cu un element verbal: *darul de a dărui vre-un cuvânt / nu e tot una cu gândirea / a faptului că eu nu vreau **să sunt*** (AM: 258). Forma verbală care alcătuieşte conjunctivul prezent (*să **fiu***) este înlocuită prin prezentul indicativ ***sunt***. Inovaţia atinge cote maxime când verbul este înlocuit cu un adjectiv sau un substantiv: ***N-ai să vii şi n-ai să morţi / N-ai să şapte între sorţi / N-ai să iarnă**, primăvară / **N-ai să doamnă**, domnişoară* (OC II: 29), *De ce să ne înţelegem unii cu alţii, / de ce **să iepure**, de ce **să cal**, / de ce **să elefant**, de ce **să covrig**, / de ce **să brad**, de ce **să stejar*** (AM: 257). Substituţia în forma flexionară de viitor popular se realizează pe baza omonimiei: *vii* (verb) – *vii* (adjectiv), continuă apoi după principiul antonimiei: *vii – morţi*, pentru ca, mai departe, să-şi piardă orice motivaţie logică: *şapte – iarnă – doamnă*. În ultimul exemplu, substituţia formei verbale de conjunctiv cu

Scanned with OKEN Scanner

substantive nu mai este justificată, substitutele aparținând unor câmpuri semantice diferite: animale domestice (*iepure, cal*), animale sălbatice (*elefant*), domeniul gastronomic (*covrig*) și arboricol (*brad, stejar*).

3.5.2.2. Incompatibilități combinatorii în cadrul grupului verbal

Textul ermetic, caracterizat prin lipsa coeziunii sintactice și a coerenței semantice, poate fi centrat pe un verb care se angajează în relații incompatibile din punct de vedere sintactic sau semantic. Definitorie pentru deciderea inadecvării dintre elementele grupului verbal este însăși natura morfo-sintactică și semantică a verbului, în funcție de care se selectează anumite vecinătăți posibile. În efortul lor de reconstrucție a limbajului artistic, poeții moderni transgresează barierele impuse de regulile restrictive de natură sintagmatică sau semantică.

3.5.2.2.1. *Incompatibilități sintactice de combinare. Tranzitivizarea*

„Grupul verbal se distinge de celelalte grupuri sintactice printr-un **înalt grad de coeziune**" (Pană – Dindelegan, 1999: 44) și, de aceea, reprezintă o provocare tot mai mare pentru poeții contemporani. În interiorul grupului verbal, relațiile dintre diversele vecinătăți verbale și centru, cele de interdependență sau de dependență unilaterală (Ibid.: 40–44), realizează coeziunea grupului, ducând la un grad crescut de legare a constituenților de verb. Din inerția creată de coerența grupului verbal se extind relațiile dintre centru și vecinătăți specifice (obiectul direct și obiectul indirect) chiar la verbe care nu pot stabili aceste relații conform limbii normate.

Unul dintre cele mai inovatoare procedee ale pseudo-coeziunii limbajului poetic este **tranzitivizarea** forțată a verbelor intranzitive. Chiar dacă procedeul presupune apariția unor relații de tip sintactic între verbul-centru și determinanți, am considerat că este mai potrivit să-l analizăm în contextul sintagmatic. Motivul principal este faptul că tranzitivitatea reprezintă o trăsătură inerentă a verbului, care, aparținând descrierii morfologice a verbului, se manifestă sintactic.

Artificiul tranzitivizării a devenit emblematic pentru stilul poetic al lui Nichita Stănescu, deși este întâlnit și la alți poeți ai vremii (Cezar Baltag, Mircea Dinescu, Mircea Ivănescu, Ana Blandiana, Șt. A. Doinaș, citați de Mihăilă, 2001:147–148). Această deviație sintactică a fost descrisă în detaliu în studii de critică sau lingvistică (Mihăilă, 1992: 554; Dimitriu, 1997: 193–194; Chelaru – Murăruș, 2000: 206–209) fiind relevate trăsăturile semantice implicate în transformare.

Oana Chelaru-Murăruș (Ibid.) se referă strict la poezia lui Nichita Stănescu, poet esențial pentru demonstrarea obscurizării prin tranzitivizare. Autoarea numește două situații diferite ale „sabotării" comunicării poetice prin tranzitivizare. Prima se referă la încălcarea limitelor contextual-semantice pe care unele verbe tranzitive le impun iar a doua se referă la tranzitivitatea interzisă din punct de vedere sintactic. Distincția nu este făcută decât la mod teoretic iar pe parcursul demonstrației autoarea face trimitere în special la verbele tranzitivizate forțat prin încălcarea unei reguli gramaticale. Noi ne vom

Scanned with OKEN Scanner

referi la cazurile de limitare semantică a tranzitivizării într-un capitol ulterior ce se ocupă de incompatibilităţile semantice din interiorul grupului verbal (§ 3.5.2.2.2. punctul B).

Cele trei situaţii pe care autoarea amintită mai sus le găseşte – din care una, „plasarea în poziţia obiectului direct a pronumelui reflexiv corespunzător persoanei subiective" (Ibid.: 207), a fost discutată de noi ca fiind o reflexivizare (v. § 3.5.2.1., A, b) – aplică teoria transformaţională a „cazurilor" lui Fillmore (Pană – Dindelegan, 1999: 20–22).

Deşi tranzitivitatea verbului este o caracteristică a descrierii morfologice, ea se manifestă sintactic prin vecinătatea obiectului direct şi are urmări în plan semantic. Fiind evident faptul că subordonarea categorică şi exclusivă a procedeului tranzitivizării unor domenii ca morfologia, sintaxa sau semantica este imposibilă vom privi această strategie la care apelează poeţii moderni ca pe un fenomen complex, care antrenează, pe lângă transformări la nivelul formei, şi mutaţii în planul conţinutului. Astfel, utilizând distincţia de natură logico-semantică a „categoriilor cazuale" a lui Fillmore, am delimitat cinci categorii distincte[30], în care subiectul este reprezentat prin categoria Agent iar obiectul direct prin cea de Pacient.

a. V ^ Agent [+ uman] ^ Pacient / Obiect [– animat]

Primul tip de tranzitivizare, prin care un agent uman exercită acţiunea verbală asupra unui obiect inanimat, conţine incompatibilităţi de ordin gramatical (avem de a face cu verbe categoric intranzitive) care se răsfrâng în plan semantic obscurizând referinţa: ***Şuier luna şi o răsar** şi-o prefac / într-o dragoste mare* (Nichita Stănescu, OC I: 131), *Te implor, hai **să tăcem natura / Pe toate lucrurile** eu te rog **să le tăcem** / [...] Hai, **tace râurile**, tu./ [...] Şi totuşi te implor / hai, **să tăcem natura*** (Nichita Stănescu, OC II: 299), *Şi deodată, tu, iubito / te-ai fost uitat la mine lung / **murindu-mi tu secunda ce-am murit-o** / mai dinainte ca să plâng* (Nichita Stănescu, AM: 185), *Călător sunt prin viaţă; / egal sunt cu tot ceea ce este, - / de la peşte la pasăre, / de la iarbă la zarzăre, / de la capră la iepure, – / **toate acestea le sunt**, clipă de clipă.* (Nichita Stănescu, OC II: 142-143). Pe lângă vecinătatea verbală a obiectului direct, în penultimul exemplu se observă şi plasarea verbului *a muri* (care nu impune niciodată recţiunea cazului dativ) în vecinătatea dativului posesiv (*murindu-**mi** tu secunda*).

b. V ^ Agent [– uman]/[substructură a persoanei subiective] ^ Pacient [+ uman]

Acţiunea verbală realizată de agentul non-uman (abstract sau concret) asupra unui obiect uman este cel mai frecvent caz de ambiguizare prin tranzitivizare aplicată unui verb intranzitiv: *natură a lucrurilor! / **Există-mă şi ne există-mă!** / Cântă-mă şi **tace-mă!*** (Nichita Stănescu, AM: 51), *Supuşi cuvântului, de verb mă rog, / [...]mie **nu mă mai redă-mă!*** (Nichita Stănescu, AM: 52), *A plâns puţin cu lacrimă sărată / care pa gura mea / durerea cea cristalizată / **mă surâdea*** (Nichita Stănescu, AM: 193), *lumină-n stele şi-n desime / care **mă dori**, care **mă mugi*** (Nichita Stănescu, AM: 258), ***Gândeşte-mă** tu A, pe mine. / **Gândeşte-mă** tu* (Nichita Stănescu, OC II: 122), *(...) vultur umbros. / Pe mine se prăbuşea / cu pene mă împăna / şi mă încălzea / **murindu-mă** frumos.*(Nichita Stănescu, OC II: 217), *nu te pot iubi ninsoare, / deşi te rog **să mă ningi**, / hai, **ninge-mă, ninge-mă!*** (Nichita Stănescu, OC II: 302). La o examinare atentă a exemplelor de impunere a trăsăturii tranzitivităţii verbelor intranzitive, se observă uneori chiar un surplus, o redundanţă a obiectului direct: *nu **mă** mai redă-**mă***, sau chiar situaţia, inacceptabilă în limba literară, a unui verb care se află în vecinătatea a două obiecte directe de persoane diferite (nu este vorba de un obiect secundar): ***ne** există-**mă***.

Scanned with OKEN Scanner

c. V ^ Agent [+ uman] ^ Pacient [+ uman]

Acțiunea întreprinsă de un agent uman asupra unui pacient uman poate avea loc în condițiile unui verb intranzitiv: *Ah, ți-aș pune roți la gene / să-mi simt mama când* ***mă geme*** (Nichita Stănescu, OC II: 288), *Stă mama mea și* ***nu mă mai doarme*** (Nichita Stănescu, AM: 137), sau ale unei personalizări de verb impersonal: *Dacă o iubești fă totul! /* ***Ninge-o*** *până înghează de alb.* (Nichita Stănescu, OC II: 208), *O, femeie (...) / de ce* ***mă înnoptezi*** */ în trupul tău / de eroare ?* (Cezar Baltag, P: 79). Procedeul este aplicat cu îndrăzneală chiar și unui verb inexistent în limbă, obținut prin derivare: *Cât de aproape ai putea fi, tu, / iubito, să fii de aproape, ca* ***să mă dezînsingurezi*** *de tine?* (Nichita Stănescu, OC II: 283).

d. V ^ Agent [substructură a persoanei subiective] ^ Pacient/Obiect [substructură a persoanei subiective] / [– animat]

Tranzitivizarea unui verb intranzitiv poate presupune o acțiune întreprinsă de o substructură, fizică sau spirituală, a persoanei subiective (ochi, pleoapă, gând, sentiment) asupra altui element de același fel: *Că o frunză de platan smulsă de vânt / pleoapă căzând peste cuvânt / strivind ochiul și* ***curgându-l*** *odată cu gândul* (Nichita Stănescu, OC II: 299), sau asupra unui element inanimat care, într-un elan metaforic, include substructura respectivă: *Tu nu-nțelegi că sentimentul unei pietre / o smulge și* ***o zboară*** *și o atârnă / și* ***o pluteşte*** (Nichita Stănescu, OC II: 245). Construcțiile obținute astfel ar respecta mecanismul transformării cauzative (Pană – Dindelegan, 1999: 84-86): *pleoapă ^ FACE ^ ochiul curge, sentimentul ^ FACE ^ piatra zboară, sentimentul ^ FACE ^ piatra pluteşte.* Contextul în care se află însă aceste transformări cauzative (pleoapă *căzând peste cuvânt, curgându-l odată cu gândul* sau relația posesivă *sentimentul unei pietre*), scoate construcțiile din tiparul gramatical pe care îl urmează, tipar care măsoară în limba standard exprimarea univocă și denotativă.

e. V ^ Agent [+uman] ^ Pacient [+ animat] [- uman]

Este întâlnită mult mai rar și tranzitivizarea care presupune o acțiune impusă de un agent uman unui pacient animat dar non-uman: *Și ginere mi l-am făcut / pe vulturul cel zburător / și l-am cântat și* ***l-am tăcut*** */ cu dulce dor* (Nichita Stănescu, OC II: 285). Același algoritm al transformării cauzative se poate aplica și în situația de față: (eu) *^ FAC ^ vulturul tace*, refacerea acestui mecanism al transformării demonstrând „ mutația de viziune specific modernă pe care o propune (Nichita Stănescu, n.n.) asupra «subiectului liric»" (Chelaru – Murăruș, 2000: 208).

3.5.2.2.1. *Substituția ca ruptură a sistemului*

Un important factor al ermetizării este „ruptura" sistemului (Bousoño, 1975: 210–260) – prin sistem înțelegându-se „norma de relație între doi termeni, stabilită de către instinctul nostru de conservare ori de rațiunea noastră, sau de simțul nostru de echitate ori de experiența noastră, chiar și de convențiile noastre" (Ibid.: 211). Procedeul, văzut ca o intervenție decisivă pentru distrugerea integrității și individualității anumitor contexte verbale cu distribuție limitată, este un mijloc uzitat de poezia modernă în vederea creării de poeticitate dar și cu scopul elitist al eliminării transparenței textuale. Fisurarea construcțiilor cu caracter fix se produce prin substituția elementului care are cea mai mare

Scanned with OKEN Scanner

încărcătură semantică cu elemente care nu-i mai pot reface structurii respective unitatea semantică şi/sau pe cea morfologică. Recompunând locuţiunea sau expresia, poetul dezorientează atenţia cititorului, cel mai frecvent sub aparenţa gratuităţii şi a absurdului ascunzându-se preluarea funcţiei semnificatului de către semnificant.

A. ***Anularea unităţii morfologice şi de sens a construcţiilor fixe***

Înţelegem prin construcţii fixe un grup sintagmatic – în cazul nostru, de natură verbală – cu un grad accentuat de unitate semantică şi morfologică, caracterizat prin raportul de interdependenţă dintre centru şi determinanţii săi. Deşi cea mai mare parte a acestor construcţii sunt locuţiuni, extindem această categorie la grupuri de cuvinte ale căror componente îşi pierd din autonomie. Astfel, deşi unele construcţii (*mi-e foame / dor / sete / lehamite / groază / poftă etc.* sau *mi-e frig / rău, cald / urât etc.*) au un statut controversat (v. Pană-Dindelegan, 1994: 60–62), oscilând între locuţiune şi grupări analizabile cu valoare impersonală, ne va interesa exclusiv caracterul unitar al sensului lor, care face imposibilă lărgirea sferei distribuţionale a elementelor cu care verbul intră în relaţie.

Substituţia elementului cu valoare nominală (substantiv sau adjectiv) din construcţiile verbale fixe, pe bază antonimică sau nemotivată semantic, duce la ambiguizarea referenţialităţii:

– a i se face dor (foame, somn, etc.) – *Mi se face* ***somn*** *de frumuseţe / şi* ***moarte*** *de sublim* (Nichita Stănescu, OC II: 207), *Mi se face* ***toamnă*** */ bătând înspre iarnă. (...) Mi se face* ***iarbă*** */ mi se face* ***capră*** */ şi mi se mai face / Noe-n şapte arce* (Nichita Stănescu, MF: 103), *ni s-a făcut* ***câmp*** */* ***secară*** */ şi* ***somn*** (Nichita Stănescu, AM: 253).

– a-i fi foame (dor, somn, etc.) – *Dacă mi-e foame şi mănânc tauri, / dacă mi-e foame şi mănânc ghindă, / dacă mi-e* ***aur*** *şi mănânc auri, / dacă mi-e* ***sticlă*** *şi mănânc oglindă, / dacă mi-e* ***pământ*** *şi mănânc grâuri, / dacă mi-e* ***vulturi*** *şi mănânc pliscuri, / dacă mi-e* ***apă*** *şi mănânc râuri, / dacă mi-e* ***munte*** *şi mănânc piscuri* (Nichita Stănescu, OC I: 281), *Căci mai bine-ar fi să mor / decât să îmi fie dor / şi mai bine-ar fi să pier / decât să îmi fie* ***fier*** (Nichita Stănescu, OC I: 332), *Nu-mi mai este* ***frumos****, / a început să-mi fie urât.* (Nichita Stănescu, OC II: 219)

– a se da dus – *mă dam dus,* ***dormind*** *şi* ***lup*** (Nichita Stănescu, OC II: 240).

Uneori, se pot produce substituţii în cadrul aceleiaşi paradigme (dor – somn) care formează construcţia cu centrul verbal *a i se face: Ce* ***somn*** *mi s-a făcut* ***de*** *tine, plopule / ce* ***somn*** *mi s-a făcut* ***de*** *tine, munte, / câmpie şi mare, / ce* ***somn*** *mi s-a făcut* ***de*** *voi* (Nichita Stănescu, OC II: 290), *Mi s-a făcut* ***somn de*** *această lume / în care cunoştinţele ţin loc de obiecte./ Mi-e foarte* ***somn de*** *tot ce se vede orbind. / Mi s-a făcut lene de soare şi de lumină* (Nichita Stănescu, AM: 143). Construcţia *a i se face somn de* este obţinută prin contopirea celor două structuri admise de limba normată: *a i se face dor de* şi *a i se face somn.* Rezultatul acestei operaţiuni este insolitarea expresiei şi ambiguizarea semnificaţiei globale.

Tehnica prezentată, specifică artei poetice a lui Nichita Stănescu, are un corespondent mai puţin spectaculos în poezia de după el. Totuşi, Şerban Foarţă face o demonstraţie inedită – o înşiruire de construcţii verbale centrate pe cuvântul *a trage,* prin

Scanned with OKEN Scanner

care, într-o formă ludică, „predă" o adevărată lecție asupra multiplelor disponibilități de combinare a verbului românesc:

ei îşi trag palme ei îşi trag
picioare ei îşi trag covorul
de sub picioare ei îşi trag
de sub ei scaunul ei îşi
trag clapa ei îşi trag scatoalce
ei îşi trag sufletul ei îşi
trag sufletul scatoalce clapa
covorul scaunul picioare
şi palme palme palme palme palme (OS: 293)

B. ***Ruptura semantică dintre verb şi argumentele sale***

Numită de lingviști „semantaxă" (Laurențiu Theban, Maria Theban, Liliana Daniela Manea, apud Mihăilă, 2001: 113), analiza conexiunilor dintre elementele grupului verbal pe baza teoriei cazuale a lui Ch. J. Fillmore poate fi utilă în descrierea modului în care, prin substituția unui termen în contextul specific al altuia, se produce ambiguizarea referentului. Teoria lui Ch. J. Fillmore a stat la baza unei noi perspective asupra verbului, conform căreia „între pozițiile sintactice ale argumentelor verbului şi valorile lor semantice există o corelație intrinsecă extrem de puternică" (Ibid.: 113). Astfel, funcțiile cazuale comportă mutații semantice sau devin complet inoperante atunci când argumentele verbale sunt substituite cu termeni care nu intră în ocurența verbului.

– P a c i e n t u l

Prin pacient se înțelege subiectul caracterizat [+/– animat] al unei stări. Într-o situație controversată se găsește verbul *a durea*, care presupune existența unui subiect logic – experimentatorul, adică cel care percepe starea sau sentimentul, în poziția obiectului direct: ***mă*** *doare capul*. Structura de adâncime a construcției: 'eu simt durere la cap' antrenează o modificare a categoriei cazuale a pacientului în locativ. Trăsătura de bază a construcției este însă redusa ei distribuție, limitată de condiția ca subiectul gramatical cu funcție de pacient să fie o structură fizică (capul, mâna, piciorul, măseaua, etc.) sau spirituală (sufletul, inima – cu sens figurat, etc.) a subiectului logic cu funcție de experimentator.

Poezia modernă încalcă aceste reguli de combinare impuse de verb, structurile imuabile devin flexibile şi, în consecință, sensul este afectat până la ermetizare. Procedeul este utilizat mai ales de Nichita Stănescu:

Mă doare ***diavolul şi verbul,***
mă doare ***cuprul, aliorul,***
mă doare ***câinele, şi iepurele, cerbul,***
copacul, scândura, decorul.
Centrul atomului *mă doare* (OC I 198)

Poetul substituie subiectul-pacient cu termeni care nu intră în ocurența verbului *a durea*, substantive caracterizate prin eterogenitate: noțiuni abstracte (*verbul*), de factură

Scanned with OKEN Scanner

religioasă (*diavolul*), concrete (*cuprul, aliorul, câinele, iepurele, cerbul, copacul, scândura, decorul*), culminând cu sintagma *centrul atomului*, simbol al realului şi în acelaşi timp al impalpabilului. Substantivele concrete se află într-o evidentă contiguitate semantică (sunt elemente naturale, de origine vegetală sau animală, care alcătuiesc *decorul*). Ele ocupă o poziție centrală şi fac trecerea de la elementele personalizate, *diavolul* (entitate spirituală puternic implicată în persoana subiectivă) şi *verbul* (element de asemenea spiritual, simbol al creației), la cel mai îndepărtat şi în acelaşi timp cel mai apropiat element al universului: *atomul*. Acțiunea verbală reprezintă o stare resimțită de subiectul logic redat prin pronumele *mă*. În aceste contexte nu se poate adapta însă la elemente care ies din sfera personalului.

Caracterizarea cu ajutorul funcțiilor cazuale se dovedeşte astfel nerelevantă din punct de vedere semantic, elementele substituite în contextul dat nemaiputând fi caracterizate prin categoria pacient.

– O b i e c t u l

Bine reprezentată în poezia modernă, categoria obiectului, centrată pe obiectul direct sau pe obiectul secundar, poate intra în relații de incompatibilitate semantică cu verbul centru. Ambiguizarea referinței provine din indisponibilitatea combinatorie a verbului care e forțat să intre în relație cu obiecte inadecvate din punct de vedere semantic.

Poeții îşi demonstrează abilitățile de a anula transparența semantică prin cele mai insolite asociații:

Hai să numărăm ***lumea****, cheltuitoareo* (Cezar Baltag, ŞO: 100–101)
Umbra şi cu mine mai avem ***o vale*** *încă, de gândit* (Cezar Baltag, ŞO: 17)
Pasărea Phoenix mă ocoleşte / şi nu ***mă*** *bea* (Nichita Stănescu, OC II: 212)
*Sunt rece, mamă, / bea-****mă*** *de sete* (Nichita Stănescu, OC II: 235)
Dintr-o umflare / pot să-i țip / ***aerul*** *tare / de sub aripi.* (Nichita Stănescu, OC II: 126–127)

Incompatibilitatea semantică provine din restricțiile selecționale pe care verbele le impun: *a număra* se combină cu un obiect caracterizat semic prin trăsătura [+ numărabil], nicidecum cu un substantiv abstract *lume* care nu posedă această trăsătură. În exemplul al doilea apare verbul *a gândi*, la supin, având conservată posibilitatea combinatorie tipic verbală cu obiectul direct. Restricția este însă de natură semantică; verbul *a gândi* poate intra în relație doar cu un obiect direct caracterizat prin [+ abstract] [+ spiritual], în niciun caz cu substantivul *vale*, reprezentat prin [+ concret]. În următoarele două modele, funcția cazuală a obiectului este în incompatibilitate semantică cu verbul *a bea*. Acesta impune argumentului său caracteristicile [– animat][+ lichid], caracteristici pe care pronumele *mă* – referire directă la persoana subiectivă – nu le posedă. În cel din urmă exemplu contradicția provine de la obiectul *aerul* care nu respectă condiția [+ sonor] pe care verbul *a țipa* o impune.

– T e m p o r a l u l

Temporalul, lipsit în general de echivoc[31], exprimat prin adverbe specifice dar şi prin substantive cu valoare durativă, poate constitui subiectul unei substituții cu valoare ambiguizatoare:

Scanned with OKEN Scanner

Mai lasă-mă un minut.
Mai lasă-mă o secundă.
Mai lasă-mă ***o frunză, un fir de nisip.***
Mai lasă-mă ***o briză, o undă.*** (Nichita Stănescu, OC I: 122)

Incompatibilitatea semantică provine din inadecvarea substantivelor *frunză, fir de nisip, briză, undă,* la trăsătura semică [+ temporal] cerută de verbul *a lăsa* în contextul de față.

– M a n i e r a

Prin funcția semantică a manierei se descriu parametrii modalității în care se produce acțiunea verbală. Des utilizată în poezie, maniera produce ambiguitate sub mai multe forme:

¤ determinarea paradoxală: *Din ceea ce ştim noi că este şi cade, – / într-adevăr cade* ***fără să cadă*** *în totalitatea sa.* (Nichita Stănescu, OC II: 182)

¤ determinarea tautologică: *să mor* ***murind*** (Nichita Stănescu, AM: 261), *Alergam* ***alergând*** (Nichita Stănescu, OC II: 269)

¤ determinarea comparativă: *Setea înnoptează în mine* ***ca într-o gresie*** (Cezar Baltag, P: 79), *Inima toată mi-o băgasem în pietre / cum* ***mâinile mamei în cocă*** */ când ne gătea aer / la gândul că pasărea se sufocă.* (Nichita Stănescu, OC II: 124), *şi ce răcoare umbroasă / mai se lăsase pe inima mea fericită /* ***cum mărarul peste roşii*** (Nichita Stănescu, AM: 185), *Cădea frumoasa din frumoasă /* ***cum muntele într-o mireasă*** */ de vale, deal şi mult / de carne luminoasă* (Nichita Stănescu, AM: 186), *şi lasă-mă-n căldură /* ***ca pe un animal*** */ şi lasă-mă-ntorsură /* ***ca valul mării,*** *val* (Nichita Stănescu, AM: 197–198), *Îmi coborâse patul şi talpa piciorului /* ***cum rădăcina piramidei*** *în deşert /* ***cum spaima dorului şi-a ochiului*** (Nichita Stănescu, AM: 267), *O, azi sunt bucuros* ***ca un cristal!*** (Emil Brumaru, DÎ: 32).

Mecanismele ambiguizării manierei sunt diferite de la caz la caz. Paradoxul procedează prin anularea semnificației verbale cu ajutorul determinantului care desemnează exact inversul informației aduse de centru. Tautologia închide semnificația prin redundanță, prin surplus semantic, „sugerând totodată caracterul închis, circular, al acțiunilor, ce se consumă ireversibil în ele însele" (Chelaru-Murăruș, 2000: 196). Comparația poate avea valoare ambiguizatoare prin incompatibilitatea sferelor semantice ale termenilor comparați (*în mine – în gresie*). În alte cazuri, determinanții termenului cu care se compară pot genera absurdul, ilogicul şi chiar prolixitatea: *când ne gătea aer la gândul că pasărea se sufocă, într-o mireasă de vale, deal şi mult de carne luminoasă.* De asemenea, termenul comun pe baza căruia se face comparația poate fi irelevant: *Îmi coborâse patul şi talpa piciorului cum* (coborâse) *rădăcina piramidei în deşert, cum* (coborâse) *spaima dorului şi-a ochiului.*

Comparația poate să devină schema construirii textuale pentru o întreagă poezie:

Ca şi cum ai vedea munții plângând,
ca şi cum ai ceti în deşerturi un gând,
ca şi cum ai fi mort şi totuşi alergând,
ca şi cum ieri ar fi curând,

astfel stau palid şi trist, fumegând. (Nichita Stănescu, OC II: 247)

Scanned with OKEN Scanner

Acțiunea verbală din propoziția principală (*stau*) este descrisă în parametrii unei comparații în serie. Figura constă înșiruirea de propoziții subordonate a căror acțiune este desfășurată de un agent impersonal, neexprimat și inclus în desinența verbului (*ai vedea, ai ceti, ai fi mort*), sau de un agent cu valoare temporală (*ieri*). Deși în vecinătatea verbului regent stau termeni care exprimă modalitatea (corelativul *astfel*, adjectivele *palid* și *trist*, precum și gerunziul *fumegând*) cele patru comparații anterioare frapează prin marea distanțare semantică față de centru.

Maniera poate fi un mijloc de ambiguizare și atunci când se utilizează metoda substituirii unui termen prin paronimul lui: *Ființa este lucrul care / **singur** de sine stă* (Cezar Baltag, P: 7). Determinantul verbal – (stă) *sigur (de sine)* – este înlocuit prin cuvântul *singur*, construcția obscurizându-și astfel sensul.

– L o c a t i v u l

Locativul poate fi și el sursă a ambiguizării atunci când determinanții verbali caracterizați prin trăsăturile semice [– animat] [+ spațial] / [+ abstract] [+ spiritual] sunt substituiți prin termeni care nu sunt compatibili cu aceste trăsături:

*Mă mut **în lup*** (Nichita Stănescu, OC I: 414)

*Au vrut în munți, dar munții n-aveau locuri, / au vrut **într-un copil** fugit din jocuri, / au vrut **în îngere, în vulture, / în raza** care stelele o scutură,* (Nichita Stănescu, OC II: 255).

În mine** e un ochi / **înlăuntrul meu (Nichita Stănescu, OC II: 7)

*Se îndepărta către **o depărtare** de aur* (Nichita Stănescu, OC II: 21)

După cum se observă în exemplele citate, locativul, în limba standard univoc și lipsit de ambiguitate, devine terenul unor transformări din cele mai îndrăznețe. Cuvintele care plasează acțiunea verbală în spațiu sunt înlocuite de altele care, deși respectă structura gramaticală, nu mai corespund semantic contextului. Grupurile prepoziționale *în lup, într-un copil, în îngere, în vulture,* sunt caracterizate semantic [+ animat] [– spațial], iar determinantul *în raza*, la rândul lui, nu corespunde cerinței [+ spațial]. Ultimele exemple conțin determinanți tautologici care, prin redundanța informației – *în mine, înlăuntrul meu; se îndepărta - depărtare* – reprezintă un mod frecvent utilizat de Nichita Stănescu pentru a exprima locativul imprecis, lipsit de concretețe, personalizat.

– S t i m u l u l (c a u z a l u l)

Numit și cauzal, stimulul desemnează procesul care are ca urmare acțiunea verbală, cauza acestei acțiuni. În consecință, trebuie să se găsească într-o contiguitate de sens cu verbul, să aparțină aceleiași sfere semantice. În poezia modernă această funcție cazuală este utilizată ca sursă de poeticitate dar și ca modalitate a ermetizării:

*Sunt bolnav / **de ceva între auz și vedere, / de un fel de ochi, un fel de ureche** / neinventată de ere.(...) Sunt bolnav **de zid, de zid dărâmat / de ochi-timpan, de papilă-mirositoare.** (...) sunt bolnav **de sâmburi** și **de pietre, / de patru roți, de ploaia măruntă / de meteoriți, de corturi, de pete.**(...) Sunt bolnav nu **de cântece, / ci de ferestre sparte, / de numărul unu** sunt bolnav.* (Nichita Stănescu, OC I: 196–198)

*Ea s-a îmbolnăvit **de aer** (...) Ea era bolnavă **de mov** (...) Ea era bolnavă **de propria sa indiferență, / de propriul său răsărit.***(Nichita Stănescu, OC II: 86–87)

*E bolnav **de tăcere** azotul* (Cezar Baltag, DM: 18)

Scanned with OKEN Scanner

Versurile citate sunt în totalitate structurate pe un schelet cauzal, relația stimul – rezultat fiind concretizată prin conexiunea verb – determinant prepozițional. Incompatibilitatea semantică cu centrele predicative *a se îmbolnăvi, a fi bolnav*, provine din substituția termenului cauzal care poate desemna un organ al corpului uman (stomac, ficat, etc.) sau o anumită maladie (gripă, hepatită, etc.), cu construcții cu sens nedeterminat: *ceva între auz și vedere, un fel de ochi, un fel de ureche,* cuvinte abstracte: *cântece, numărul unu, propria sa indiferență, propriul său răsărit, tăcere* sau concrete dar fără legătură fizică cu persoana subiectivă: *zid, zid dărâmat, sâmburi, pietre, patru roți ploaia măruntă de meteoriți, corturi, pete, ferestre sparte, aer* ori cuvinte care desemnează o parte senzitivă a corpului uman, cu percepții improprii: *ochi-timpan, papilă-mirositoare.*

– Instrumentalul

Conceput ca mijloc prin care se realizează acțiunea verbală, instrumentalul devine modalitate de ambiguizare atunci când se raportează la un verb cu care este incompatibil din punct de vedere semantic. La verbe al căror mijloc de realizare este inclus în chiar sensul lor (a plânge cu lacrimi, a vorbi cu vorbe, etc.), combinarea cu un alt instrumental se manifestă ca o deviație dc la normă:

Ah, am strigat, / trupul meu, nu mai plânge ***cu trupuri!*** */ Ah! am strigat, / viața mea, nu mai plânge* ***cu viață*** (Nichita Stănescu, OC II: 239)

Mă plâng ***cu mine însumi*** *mării / zâmbat în delte și-n triunghiuri* (Nichita Stănescu, AM: 257)

Ah, am strigat, / voi, mâinile mele, / nu mai plângeți ***cu mâini!*** *// Ah! am strigat, / trupul meu, nu mai plânge* ***cu trupuri!*** *// Ah! am strigat, / viața mea, tu nu mai plânge* ***cu viață!*** (Nichita Stănescu, OC II: 242)

În vecinătatea acestor instrumentale, verbul *a plânge* își pierde din consistența semantică, rarefiindu-se până la nivelul diafan și echivoc al metaforei. Astfel, argumentele verbale sunt deposedate de funcția lor esențială, principalul lor rol fiind acela de atribuire a unui semnificat ambiguu semnificantului verbal.

Situațiile în care instrumentalele pot ambiguiza centrele verbale sunt însă diverse în poezia modernă, principiul de bază al acestor construcții fiind incompatibilitatea semantică dintre termeni. Verbelor care se combină doar cu instrumentale concrete (de exemplu, *a da (pe cineva) cu ceva (parfum, cremă, etc.)*) le sunt atașate argumente abstracte: *Mi-au dat femeia* ***cu lumină și cu foame*** */ ți-am dat vederea-n ochi, Ioane* (Nichita Stănescu, AM: 202). Uneori, ca maximă infracțiune comisă asupra normelor limbii, chiar verbelor care nu admit combinarea li se atașează instrumentale: *Oho, / când se puseseră / când se umbriseră / și se sărutaseră / și* ***cu luna*** *se-nseraseră* (Nichita Stănescu, AM: 189). Pe lângă relaționarea cu un instrumental, verbul mai suferă și o personalizare, ceea ce contribuie, o dată în plus, la ambiguizare.

– Referința

Funcția semantică a referinței limitează acțiunea verbală la un aspect precizat, ceea ce, teoretic, ar putea produce o dezambiguizare a verbului prin argumentele sale (de exemplu, a se spăla *de ceva,* a vorbi *despre ceva,* etc.). De cele mai multe ori referința se realizează prepozițional, cele mai frecvente prepoziții fiind *de, despre.*

Scanned with OKEN Scanner

Poezia modernă însă recurge la cele mai neaşteptate asocieri de cuvinte, delimitarea semantică a acţiunii verbale prin referinţă fiind doar o iluzie:

Dă-ne mie, mamă, şi prietenilor mei de băut / şi după ce ne săturăm setea de viaţă / dă-ne ***de murit****, mamă* (Nichita Stănescu, EM, 133)

Adu-i ceva ***de vorbit*** (Nichita Stănescu, AM: 254)

să ni se dea dreptul ***la jeg / dreptul la porc, dreptul la câine,*** (Nichita Stănescu, OC I: 355)

are dreptul ***la o pasăre cântătoare*** (Nichita Stănescu, OC I: 358)

nu voi fi văduv ***de alb*** (Cezar Baltag, P: 8)

Relaţiile dintre verbe şi argumentele lor referenţiale se caracterizează prin incompatibilitate semantică. Modelul în care s-a făcut substituţia poate fi prezent în text ca o demonstraţie a tacticii adoptate (*a da de băut – a da de murit*). În alte situaţii, algoritmul poate fi sugerat de context (*a aduce ceva de* – mâncat, băut, scris, etc.; *a i se da dreptul la* – cuvânt, replică, etc. Se întâlneşte şi cazul în care predicatul (în situaţia noastră numele predicativ) conţine şi semnificaţia referinţei (*a fi văduv* –'a fi lipsit, prin deces, *de soţ/soţie*'), prezenţa unei alte referinţe modificând substanţial semnificatul centrului (*sunt văduv de alb* –, sunt lipsit de alb').

*

În poezia ermetică, caracterizarea grupului verbal prin prisma funcţiilor cazuale este de cele mai multe ori ineficientă fiindcă se creează o ruptură între poziţia sintactică şi disponibilităţile semantice ale argumentelor verbale. Dacă cele mai evidente sunt transformările în planul formal al grupului, transformări la care se supun verbul centru şi determinanţii lui, la un nivel mai adânc, al sensurilor, incompatibilitatea dintre elementele ce relaţionează devine definitorie pentru închiderea receptării.

Poezia de care ne ocupăm se comportă diferit în ceea ce priveşte „semantaxa" grupului verbal (v. capitolul 3.5.2.2.2., subpunctul B). Poeţii declarat ermetici, Ion Barbu şi Dan Botta, restrâng până la limită valenţele grupului verbal, depersonalizează discursul poetic printr-o nominalizare dincolo de graniţele limbii standard. În perioada de după cel de-al doilea război mondial, cel care deţine monopolul asupra limbii poetice este Nichita Stănescu, scriitorul care acaparează toate disponibilităţile de construcţie şi de deconstrucţie a limbajului, în toate sectoarele. El este primul care îndrăzneşte să atace însăşi stabilitatea limbii în ce are ea mai durabil – verbul. Astfel toate modificările formale sau de sens capătă, chiar dacă de multe ori pe nedrept, amprenta specificităţii sale. Toţi poeţii care pornesc pe acelaşi drum ales de Stănescu, toţi cei care apelează la modalităţile extreme de atac întreprins asupra identităţii limbii, toţi poartă, voluntar sau mai degrabă involuntar, pecetea stilului său. Pe lângă forţa răvăşitoare cu care Nichita Stănescu reface gramatical limba poetică, experimentele poeţilor generaţiei sale sau ale celor de după el par o simplă inerţie. Atunci când Mircea Ciobanu scrie *eu despre numele / zeilor* ***tac*** (Ve: 7), aplicând procedeul substituţiei verbului centru prin antonimul său (*vorbesc despre –* ***tac*** *despre*), chiar dacă nu imită o construcţie existentă până la el, automat se apropie de viziunea obsesivă a lui Nichita Stănescu faţă de tăcere ca simbol al

Scanned with OKEN Scanner

necuvântului, „al unui teritoriu aflat deasupra limbajului" (Chelaru-Murăruş, 2000: 207). Prin urmare, putem afirma că acest sector al grupului verbal este puternic marcat de transformări, la nivelul formei sau al conținutului, mai ales în poezia lui Nichita Stănescu, poezie caracterizată printr-o dezarticulare a discursului şi prin deviație de la normele morfologice şi semantice ale limbii.

3.6. Ermetizarea prin permutările sintaxei

Aşa cum a fost conceput de o parte a criticii literare[32], ermetismul românesc, prin reprezentantul lui cel mai important, Ion Barbu, s-ar înscrie exclusiv în domeniul sintaxei, fiind o consecință a dificultăților de tip filologic pe care textul le conține. Obiectivul nostru principal nu este însă acela de a combate afirmația (renumiți reprezentanți ai criticii şi istoriei literare au făcut-o deja) ci de a oferi un punct de vedere lingvistic asupra artificiilor sintactice pe care Ion Barbu şi poeții de după el le utilizează în vederea ambiguizării referențiale. Însuşi poetul matematician situează cauzele poeziei sale în punctul de contact al experienței cu notația, prin „înscrierea unei părți a evenimentului în chiar specificitatea sintaxei"[33]. Stările sufleteşti sau conexiunile mentale pot astfel „să se găsească consemnate într-o permutare a sintaxei"[34]. În cunoscuta clasificare pe care o întreprinde asupra poeziei, Nichita Stănescu consideră esențial traseul sintactic pentru geneza poeziei: „ceea ce ni se pare a fi mai aproape de propria esență majoră a poeziei, este aceea (acea poezie) care se constituie sintactic" (R: 174).

Construcția sintactică a poeziei ermetice se fundamentează pe principiul general al încălcării, al devierii de la „normat", de la convențional, deviere în urma căreia este afectat însuşi procesul discursiv prin trăsătura sa fundamentală – *comunicativitatea* – (Vlad, 1994: 67). Deşi un domeniu conservator şi refractar la schimbare, sintaxa oferă poeților terenul potrivit pentru experiment. Scopul urmărit este concentrarea extremă a limbajului poetic, deposedat astfel de funcția persuasivă (Mincu, 1981, cap. III). Versurile îşi pierd funcția principală a comunicării, devenind un discurs care se autocomunică, închizându-se. Dacă efectul textelor poetice ermetice este acelaşi – deplasarea textului de pe coordonatele comunicării – modalitățile prin care se ajunge la acest rezultat sunt diferite. Deosebirile de tehnică schițează de fapt traseul evolutiv pe care îl urmează ermetismul de la stadiul de maximă concentrare şi purificare a limbajului la acela al nonconformismului, al negării retoricii.

Motivațiile fiecărui poet în parte sunt diferite. La Ion Barbu, reper esențial pentru ermetizarea prin sintaxă, „rolul stilului dens, lapidar, este să îndepărteze «profanul», să întârzie, adică, înțelegerea, datorită neexplicitării legăturilor sintactice, unui semantism pur, realizat numai de cel aflat în posesia codului simbolic şi mai cu seamă să descurajeze orice familiaritate, intimitate a cititorului, orice raport «psihologic» al lui cu autorul" (Teodorescu, 1978: 70). Însă poeții care îi urmează intervin la nivel sintactic nu cu scopul elitist al îndepărtării cititorului de text ci pentru a combate ostentativ formele tradiționale discursive.

Scanned with OKEN Scanner

3.6.1. Elipsa verbului. Propoziţiile nominale

O trăsătură importantă a sintaxei poeziei ermetice este depotențarea verbului şi amploarea frazelor nominale. Această trăsătură specifică poeziei barbiene este preluată de poeții contemporani şi personalizată în vederea spargerii tiparelor comunicaționale consacrate. Închiderea survine prin construcțiile eliptice din care lipsesc, raportat la o structură finită, părți de propoziție esențiale conturării semnificației (în special verbul cu valoare predicativă), suplinite sau nu de context.

În limbajul standard, propozițiile sau frazele incomplete din punct de vedere formal redau o comunicare deplină datorită contextului dezambiguizator. Elipsa devine astfel „o contragere a enunțului prin suprimarea unuia sau a mai multor cuvinte, din rațiuni de economie, emfază sau stil, fără ca sensul general al frazei să fie modificat" (DSL, s.v.). Atunci când nu are doar o valoare pur gramaticală, elipsa devine un procedeu expresiv.

În literatură – îndeosebi în poezie – încărcătura expresivă devine principalul scop al utilizării elipsei. Intențiile poetului sunt eminamente stilistice. În plus, poezia ermetică utilizează elipsa cu scopul închiderii semnificațiilor. Elementele eliminate nu mai sunt atât de uşor de reconstituit, dimpotrivă, restaurarea semnificației este de cele mai multe ori imposibilă. Frazele astfel obținute au aparența unor construcții bredilocvente. Conceptul amintit, inițializat de către Sextil Puşcariu (apud. DSL, s.v.), se referă însă la o latură orală a limbajului deoarece semnifică o concizie ivită spontan, în virtutea gândirii discontinue. Bredilocvența indică deci un enunț conceput scurt, spre deosebire de elipsă, unde intenționalitatea este evidentă.

Poezia ermetică se caracterizează prin elipsă, prin concizie deliberată, cu scop precis. În versurile lui Ion Barbu: *Dar capetele noastre, dacă sunt, / Ovaluri stau, de var, ca o greşeală* (G), se remarcă, pe lângă o dislocare a topicii firești (*ovaluri ... de var*) o ambiguitate datorată elipsei unui element care nu se poate decât presupune din context. În funcție de relația pe care o stabileşte cuvântul *ovaluri* cu regentul lui avem două variante posibile:

a. *Dar capetele noastre (...), ovaluri de var, stau ca o greşeală,* unde principalul agent ambiguizator este topica
b. *Dar capetele noastre (...) stau [ca] ovaluri de var, ca o greşeală,* unde verbul *a sta,* golit semantic, se apropie de valoarea copulativă a verbului *a fi,* intermediar între subiectul *capetele* şi numele predicativ *ovaluri.*

La ambiguitatea datorată structurii sintactice contribuie întotdeauna şi incompatibilitatea semantică a termenilor care se află în relație, o decodificare precisă şi lipsită de echivoc fiind practic imposibilă: *Ochi în virgin triunghi tăiat spre lume?* (G). Determinantul adjectival *tăiat* poate deopotrivă să determine substantivele *ochi* sau *triunghi,* sensul celor două nume justificând în egală măsură această vecinătate.

i) Schema sintactică a poeziei ermetice ia de multe ori forma unor **propoziții nominale**, cu predicat elidat însă fără a putea fi subînțeles din context. Specifice poeziei barbiene sunt propozițiile nominale exclamative:

Scanned with OKEN Scanner

Nadir latent! (DCD)
Atâtea clăile de fire stângi! (G)
Raiuri divulgate! (P)
O, ceasuri verticale, frunți târzii! (M)
Noroasă pata-aceasta de infern! (M)
Minţiri, lumini! (SP)
Odaie, îndoire-în slabul vis! (D)
Spălări împărtăşite! (DPC)
Scări, unghiuri, porți! (PR)
Stea netedă, vigoare-în chiciuri / Asprime sveltă, imn de biciuri! (Încl)
Tu, salt, tu, creşteri stângi, urzică-nalbă! (Ded)
Stinsă liniştirea noastră (şi aleasă) / Isarlâk încinsă, Isarlâk mireasă! (Înch)
Orgi! (OÎÎM)
Vis al dreptei simple! (Înch)
Inegală creastă, sulițată cegă / Lame limpezi duse – în țara lui norvegă! (Înch)

sau cele enunțiative:

În prag de uşe. (PR)
Somn mult, din pluşuri. (F)
Vid în cristal. (F)
Stinse flăcări. (Ded)
Cer simplu, timpul. (M)
Dimensiunea, două; (M)
– O, iarba mea din toate mai frumoasă. (M)

Forma acestora respectă structura grupurilor nominale, monomembre sau care dezvoltă relații complexe. La o examinare atentă a propozițiilor nominale citate se remarcă o varietate a relațiilor stabilite în interiorul grupului sau în exterior, cu restul textului. Dacă unele construcții nominale dezvoltă relații apozitive (*ceasuri verticale* – frunți *târzii; odaie* – îndoire – *în slabul vis; Stea netedă* – vigoare – *în chiciuri,* – asprime *sveltă,* – imn *de biciuri; inegală creastă, sulițată cegă* – lame *limpezi*), altele sunt formate prin simple relații de dependență unidirecțională (*nadir latent; raiuri divulgate; noroasă pata-aceasta de infern; spălări împărtăşite; vis al dreptei simple; somn mult, din pluşuri; vid în cristal; iarba mea din toate mai frumoasă*). Se întâlnesc, de asemenea, propoziții cu valoare locativă (*în prag de uşe*) ori propoziții monomembre neanalizabile (*Orgi*) sau formate din simple enumerări (*Scări, unghiuri, porți*). Există însă şi construcții în care relațiile care asigură coeziunea sintactică sunt ambigue, echivoce: *Minţiri, lumini; Tu, salt, tu, creşteri stângi, urzică-nalbă; Cer simplu, timpul; Dimensiunea, două.* Sferele semantice ale termenilor care formează relații sintactice sunt incompatibile (*minţiri – lumini; salt – creşteri – urzică-nalbă; cer – timpul*), ceea ce pune sub semnul întrebării relația apozitivă care s-ar putea stabili între cuvinte. Nici varianta unei enumerări nu pare lipsită de dubiu deoarece nu se poate stabili trăsătura comună a elementelor, care să permită asocierea lor.

Scanned with OKEN Scanner

Prin această formulă a extremei concentrări a limbajului poetic, Ion Barbu a reuşit să impună un model pe care reprezentanţi ai lirismului de după el l-au preluat şi l-au adaptat strategiilor retorice proprii. O atitudine strident intertextuală faţă de modelul barbian o manifestă poezia lui Mircea Ciobanu, în care întâlnim, pe lângă tiparul prozodic şi construcţia sintactică tipică poetului matematician, propoziţiile nominale care plasează semnificaţia pe coordonatele impreciziei: *Invazii de argilă!* (Pa: 39); *De-aceea zborul.* (Pa: 57); *Zbor deasupra verii* (Pa: 59); *Verigi şi cleşti, reţele strânse, laţuri!* (Pa: 63); *Nici îngerul, nici fratele.* (Pa: 79); *O, răsturnată!* (Pa: 93). Aceleaşi grupuri nominale, formulări eliptice sau enumerări, care îmbracă forma unei exclamaţii sau a unei aserţiuni.

Propoziţiile nominale devin o tehnică frecvent practicată de poeţii din a doua jumătate a secolului XX, ca o dovadă a suficienţei numelui pentru a crea o lume: *Ah, noi şi albinele / într-un de-a pururi mai! (...) Ah, noi şi, -n ghivece, micsandrele / într-un de veci Floréal, / juni şi ferice sub tandrele / stele sclipind ireal!* (Şerban Foarţă, OS: 64), *Ce cântec? / Greaţă de piatră borţoasă / de soare cu lumină-n pântec / de gândire ţestoasă.* (Nichita Stănescu, OC II: 56), *Casă cu ziduri mişcate / cu odăile călătorind una într-alta. (...) Salon cu masă lungă / cu scaune, solzi de şarpe-ncolăcit.* (Nichita Stănescu, OC I: 361), *Rămasă-afară liberă / neeconomică / oribilă.* (Nichita Stănescu, OC I: 342), *Fâlfâire de aripă stângă / a cocorilor.* (Cezar Baltag, DM: 10). Sub forma aparent descriptivă a versurilor se camuflează opoziţia faţă de tot ceea ce înseamnă regulă sintactică, faţă de unitatea discursivă şi coeziunea textuală. Caracterizat prin densitate şi concentrare, trăsături justificate prin elipsa verbului, discursul poetic întemeiat exclusiv pe construcţii nominale reprezintă subminarea regulilor obligatorii ale limbii, pe baza cărora este posibilă comunicarea.

Propoziţiile nominale pot fi mult mai ample, dezvoltându-se în spaţiul unei strofe sau chiar al unei întregi poezii:

apă
şi duh

sânge
şi apă

cuvânt
şi viaţă

Cuvânt

văz – duh (Daniel Turcea, Ep: 150)

Textul poetic frizează absurdul atunci când este format în întregime din grupuri nominale, asociate eufonic spre a anula semnificaţii iniţiali ai cuvintelor:

... cu umbre, lande,
doamne în crinolină albă. (În crin, o lină,
albă, zadarnică ardoare.) Cu umbre, lan
de doamne. (În crinolină albă: za darnică,

Scanned with OKEN Scanner

ard oare?) Cu doamne-n voal (ten palid, ovaluri împietrite). Cu doamne-nvoalte ('n palid, – o, valuri împietrite!) Cu doamne nulipare. Cu, -n umede rumori eoliene (din insulele Hebride, nu Lipare), un evantai de doamne nulipare. Într-un târziu fief; regate – norii. (Într-un târziu, fie fregate – norii!) Cu nume de rumori eoliene: Aura, Favonia, Zéphyrine. Cu ***Umbre, lande, doamne*** *în mână (e o carte). – Cu un brelan de doamne în mână (e o carte), să pierzi* ***la qui-perd-gagne*** *(şi vice-versa).*

(Şerban Foarţă, OS: 215)

Cu scop ludic, Serban Foarţă face experimentul holorimelor, al versurilor omofone „ce se zvârcolesc în căutarea sensului" (Mihăieş, 2000: 12). Dezarticulării sintactice a frazei poetice compuse doar din grupuri nominale autonome îi corespund câteva inserări, între paranteze, a unor mici propoziţii cu predicat exprimat (*ard oare?; fie fregate – norii; e o carte*). Acestea, în loc să contrabalanseze sintactic şi semantic întreaga construcţie, derutează prin arbitrarietate. În întreaga poezie se vehiculează de fapt doar câteva nume însoţite de determinanţi, singura deosebire între forma sonoră şi cea grafică fiind datorată posibilităţilor multiple de segmentare morfo-sintactică: *în crinolină albă – în crin, o lină, albă; zadarnică ardoare – za darnică, ard oare?; cu doamne-n voal (ten palid, ovaluri împietrite!) – cu doamne-nvoalte ('n palid, – o, valuri împietrite!);* etc.

Figură sintactică sau de construcţie, **enumeraţia** este alcătuită din „înşiruirea în enunţ a unor termeni aflaţi în raport de coordonare (substantive, adjective, verbe, grupuri nominale sau verbale)" (DSL, s.v.). În poezia modernă şi postmodernă însă prin enumeraţie se parodiază modelul descriptiv al liricii tradiţionale. Poeţii preiau tiparul clasic descriptiv pentru a-şi demonstra virtuţile parodice, ludice sau intertextuale:

Trei ouă răscoapte, o căpăţână
de miel cu borş, nişte stufat,
prune cu carne (o săptămână
coana Lucsiţa,-n spital, să fi stat?)

prune cu carne, friptură la tavă
cu o salată de castraveţi,
o cafeluţă (n-a fost bolnavă,
ci-i voluptuoasă,-o să vedeţi);

o cafeluţă, bez trei cinzecuri
de vin cu sifon (aceasta a fost
prânzu' Lucsiţei, care, de seculi,
a dus-o, parcă, tot într-un post);

Scanned with OKEN Scanner

un vin cu sifon, două litre de bragă
(golul de chaos la lingurea
ce-i căşunase-n tramvai, să şi-l dreagă
tanti Lucsiţa, draga de ea); (Şerban Foarţă, C BIS: 42–43)

Acumulările nominale pot lua forma unor repetiţii în care informaţia se reia ca şi cum ar aduce o specificaţie în plus. Cu toate acestea, repetiţiile nu amplifică şi nici nu explică nimic ci, dimpotrivă, induc o mai pronunţată stare de incertitudine. De aici rezultă din nou frustrarea de sens a cititorului:

viaţa
acoperind totul

viaţă
viaţă
viaţă

marginile lumii, pocal, spumegând

loc
al jertfei (Daniel Turcea, Ep 82: 209)

Reluările conţin şi adjective; prin redundanţă se urmăreşte golirea de sens a cuvântului care se repetă sau, dimpotrivă, încărcarea excesivă a acestuia cu sens, polisemantism în virtutea căruia cuvântul capătă, pe lângă semnificaţia de bază, oricare altă semnificaţie pe care imaginaţia cititorului i-o atribuie: *poemul / gravat / cu fierul* ***roşu şi roşu / în inima ta neagră şi neagră*** (Dan Laurenţiu, AE: 91), *Ploua cu picături de ploaie negre / pentru o* ***altă altă*** *sete* (Nichita Stănescu, AM: 202), ***Litere, litere, sunete, sunete*** */ locuitori ai cuvântului / praf de puşcă al glonţului* (Nichita Stănescu, OC I: 324).

Atunci când verbul există totuşi în poem, ca o altă marcă a depotenţării sale stă plasarea lui la un mod nepersonal, fără subiect precizat, fraza poetică având tot un aspect nominal: *a privi / a vedea / cu sufletul / fără veşminte / a atinge / a intra / în taină* (Daniel Turcea, Ep: 221). Deşi este generator de grup (Pană – Dindelegan, 1992: 127) presupunând aceleaşi reguli de selecţie şi combinare ca şi un mod predicativ, infinitivul, generalizat la nivelul poeziei, trimite la forma de infinitiv lung, denumire a acţiunii însăşi: *privire, vedere, atingere, intrare.*

ii) La fel de frecventă este şi **elipsa predicatului din propoziţiile principale**, fraza, din cauza pierderii autonomiei sintactice, fiind caracterizată prin ambiguitate sau prin sens suspendat, incomplet:

Ah, legile fixe / ca şi cum am trăi un timp oprit.(Nichita Stănescu, OC II: 128),
Animala mea copacă / piatră-n frunză cu o coacă / de care atârnă-un streang / şi-un soldat de el balang / dang balang şi ding balang. (Nichita Stănescu, AM: 201),
Această ramură a poeziei / a cărei umbră pe pământ / şi duh de vânt şi de zăpadă / lent clătinând-o, îi sunt.(Nichita Stănescu, OC II: 115),

Scanned with OKEN Scanner

mic cearcăn / al marii încercuiri, o picătură / ce se prelinge înapoi în chipul apei / în urma setei / în adânc (Daniel Turcea, Ep 82: 107),

lună de argint cufundată-n iaz de argint / un om de argint în pirogă de argint / aşteptând toată viaţa s-apară / o femeie de argint (Daniel Turcea, Ep82: 34),

Cai de magneziu sub luna damnată / Şi atunci de ce Siracuza ori Roma de corăbii o mie / Ca să planeze asupra mea şi a voastră frica / Soldatului care-ţi tulbură cercurile pe un pumn de nisip / Deşi se pare că sub lovitura de sabie / Asii de mătase se-ntind (Daniel Turcea, Ep82: 51),

De-aceea, soră, zborul peste vale / dragonii ei când urlă din răr unchi. (Mircea Ciobanu, Pa: 57).

Grupurile nominale preiau funcţia regentei şi, prin calitatea lor denominativă orientează întreaga construcţie de pe coordonatele acţiunii pe cele ale descrierii. Modificările din plan sintactic sunt însă coroborate cu incompatibilitatea semantică dintre nominalele-centru şi determinanţii lor substantivali, adjectivali sau propoziţionali.

Predicaţia poate fi suspendată şi la finalul frazei, modalitate prin care semnificaţia se întrerupe brusc:

Ploua cu ploaie neagră peste noi
lumina ne era noroi
iar noi, singuraticii de noi. (Nichita Stănescu, AM: 202)

Nu este vorba de o eliziune propriu-zisă a predicatului pentru că el nu poate fi presupus. Construcţia nominală – compusă dintr-un pronume personal în cazul nominativ, însoţit de apoziţie – este subiectul posibil al unui verb care nu se subînţelege din context. În schimb, adjectivul substantivizat este cel care aduce suplinirea de sens pronumelui *noi*, latura lui adjectivală conţinând în stare latentă sensul unei predicat nominal: *suntem singuratici.*

Manifestând o certă preferinţă pentru nominale, Ion Barbu renunţă în ciclurile *Joc secund* şi *Uvedenrode* atât cât este posibil la propoziţiile principale cu predicat exprimat, poezia *Paznicii* fiind exemplul utilizării excesive a grupurilor nominale în detrimentul celor verbale: *Înaltă conexiune / Gardă eficace munţilor, / Drum şi Carte:/ Pentru sumbrul rac al lui Marte, / Pentru Jup / – Acel Trup – / Saturn centurat în aparte, / Uran ca un tiv, / Neptun aditiv; // Cădelniţare-în cor a munţilor, / Din zece Lune, în rampă, /O foarte cerească şi amplă / Mătanie a Frunţilor ! // Salut de pe scară de noapte, / La sceptrul seral, / De trei ori spiral: / al lumii râu static de lapte: // Plecăciune joasă, / La faţa păroasă, / Suptă, care ajună / Apusă-în cărbunii din lună: // Mătanie adâncă, / Îndoită încă / Norului violaceu / Fumat lung de soare,/ La ziua-în vărsare, / Când pipăie sufletul meu.* În întreaga poezie nu există decât două predicate care formează propoziţii subordonate: *ajună* şi *pipăie*. Asociat cu acest tip de elipsă este şi fenomenul, constant în poetica barbiană, al marginalizării nominativului şi al înlocuirii lui cu vocativul. În plus, relaţiile sintactice din interiorul acestor grupuri nominale sunt ambigue, diferenţa între apoziţionare şi simpla juxtapunere nefiind clarificată de context.

Scanned with OKEN Scanner

Aceste procedee moderne ilustrează tendința poeziei spre asintaxism: „Ducând în mod consecvent la depotențarea verbului, asintaxismul liricii moderne pare să sugereze prin nominalizarea conținuturilor contemplative sau abstracte că acestea trebuie să rămână identice cu sine, neintegrate într-un flux al evenimentelor sau într-o temporalitate oarecare, ba chiar neintrând, în cazuri extreme, nici în raporturi între ele "(Friedrich, 1969: 163). Cu cât poemul se vrea mai ermetic cu atât se îndepărtează mai mult de modelul tradițional al unei propoziții articulate. Asintaxismul manifestat astfel prin eliminarea verbului din enunț conduce la fragmentarism. Surplusul de informație nominală, neorganizată şi neatribuită unei acțiuni verbale, susținut de o punctuație aproape inexistentă uzează de juxtapunere, îngreunând astfel stabilirea de raporturi sintactice între cuvinte sau chiar între propoziții:

lumina, stinsă, a pletelor
valul cărnii (Daniel Turcea, Ep 82:105)

apa grădinii unui ac de pin
a înfloririi unei crisanteme
identice-n curbură cu linia descrisă
de spada fulgerată
în purpură (Daniel Turcea, Ep: 7)

Lipsa totală a punctuației poate fi coroborată cu un context voit ambiguu, imprecis, vag:

şi vagă sudoare
aburind oglinzile mările depărtate
şi oceanele înghețate de nord (Dan Laurențiu, AE: 12)
în mijlocul salonului
el visează ceva dă din coadă în bătaia valurilor (Dan Laurențiu, AE: 59)
Durere noapte muzică întreruptă
imaginea acestei zile faste
în care eu ca un dezastru
am coborât la orizontul lumii (Dan Laurențiu, ZL: 22)

S-ar considera că acest asintaxism specific poeziei moderne reprezintă „*paralizia voinței constructive*" (Negrici, 1988: 114) dar şi libertatea pe care poetul i-o dă cititorului în construirea sensului, la care participă activ. Versurile, scrise parcă fără să presupună o destinație, sunt întrerupte inexplicabil, intermitența informației nominale implicând o diminuare a coerenței semantice.

3.6.2. Dislocările sintactice

Cu toate că am mai vorbit despre dislocarea construcțiilor sintactice în capitolul consacrat grupului nominal, este util să semnalăm modul în care „perturbațiile topice" (Chelaru-Murăruş, 2000: 215) realizează o ruptură categorică față de modalitățile

Scanned with OKEN Scanner

discursive tradiționale. Cel mai ușor de dislocat sunt grupurile nominale, în care numele regent este izolat de determinantul lui printr-un alt substantiv, un adjectiv sau chiar prin predicat: *ploua cu foarte negru pe fânar / o smulgere fusese de hotar / de minți înfometate smulgere* (Nichita Stănescu, AM: 202). Procedeu sintactic tipic poeziei moderne, **hiperbatul** a fost analizat de Ion Coteanu (1985 II), Ecaterina Mihăilă (1993 II; 2001) și de Oana Chelaru-Murăruș (2000: 215–216) ca mijloc „de întârziere a sesizării sensului" (Mihăilă, 2001: 90).

Mai spectaculos însă decât autorii citați de lingviștii de mai sus[35], se dovedește Șerban Foarță care își personalizează metodele de distrugere a conexiunilor sintactice din interiorul textului poetic. El atentează la structuri mai sudate și mai unitare decât o simplă relație de dependență unilaterală dintre un nume și determinantul său. Astfel, introduce predicatul sau un determinant verbal (adverb) în structura fixă a subiectului multiplu: ***O dansatoare** fost-au **cu** / **Un dansator**, pe vremuri* (OS: 38), ***Brusture**, azi, **și zambile** / să-mi crească, pe ultima pagină* (OS: 64). Poetul scoate chiar determinantul nominal din propoziția din care face parte: *și nu vă ofuscareți (vă conjur!) / **imaculatul** dacă **pedigri** (al lor) pe ici pe acolo-l vor umbri* (OS: 81). Libertatea pe care și-o permite Foarță merge până acolo unde numele este separat de prepoziția sa: ***Cu**, vânătorule, **bicornul** / în cumpănire* (OS: 162). Sintaxa poeziei este îngreunată, pe de altă parte, și de renunțarea la semnele de punctuație ori de numeroasele paranteze care întrerup fraza ambiguizând raporturile dintre cuvinte:

Hai: azvârle-o (ce mai aștepți?) în apă
și du-te ! O ferestre: oraș cu mii de ochi
din care unul singur vigil (dar ce mioapă
lucoarea lui coclită de spaime și deochi !)

acolo (poate) printre oglinzile ca niște
bulboane-ale Uitării (cu suveran dispreț
și alb surâs) pumnalu-i primi (fără să miște)
pe când privea cum joacă în sculele-i de preț

ca (insonor și vânăt) la zări – abrupt – un fulger
o repede-ochire de dincolo de eu:
safirele-i stau – șapte – ca irișii pe lujer
și-ntr-însele ('n halouri și rouă): Dumnezeu ! (OS: 93)

Frecventele paranteze intercalate în fraza ce se întinde pe trei strofe derutează receptarea ducând chiar la incoerență. Parantezele[36], forme ale incidenței, sunt concepute ca niște completări aduse semnificației globale și, pentru a fi înțeles mesajul poetic, fraza de bază trebuie să fie reconstituită: *O ferestre: oraș cu mii de ochi[1]/ din care unul singur vigil (...) acolo (...) printre oglinzile ca niște bulboane ale Uitării (...) pumnalu-i primi (...)[2]/ pe când privea[3]/ cum joacă în sculele-i de preț ca (...) la zări (...) un fulger o repede ochire de dincolo de eu[4]/: safirele-i stau (...) ca irișii pe lujer[5]/ și-ntr-însele (...): Dumnezeu![6]/*[37]. Caracterizată prin ambiguitate semantică și printr-o distanțare

Scanned with OKEN Scanner

considerabilă între semnificații, fraza nu ne oferă date suficiente pentru a putea să analizăm raporturile care se stabilesc între cuvinte sau între propoziții. Construcția începe după toate aparențele cu o adresare directă care nu se concretizează într-o propoziție fiindcă îi lipsește predicatul. Propozițiile 2, 3 și 4, propoziții subordonate (atributivă, completivă circumstanțială de timp și completivă circumstanțială de mod), legate prin relații de dependență unilaterală, sunt lipsite de ambiguitate sintactică. Într-o situație echivocă se află propozițiile 5 și 6 (dintre care a doua este eliptică de predicatul substituit prin semnul de punctuație două puncte), coordonate copulativ prin *și*, care sunt legate de restul frazei prin două puncte, fără a fi vorba propriu-zis de o apoziționare. De asemenea, conexiunile semantice cu propozițiile anterioare sunt slabe.

Un singur element cu valoare anaforică, pronumele personal *-i*, realizează coeziunea textuală. Văzută ca un tip particular de referință, anafora stabilește la nivelul textului relația dintre un termen numit a n a f o r și altul numit a n t e c e d e n t, atunci când interpretarea anaforului este într-un anumit mod determinată de interpretarea antecedentului. Anaforul pronominal *-i* are în contextul discutat de noi un antecedent ambiguu: poate fi substantivul *fulger* dar și mai îndepărtatul *oraș cu mii de ochi*, niciuna din cele două variante nefiind confirmată sintactic. Singura justificare este de ordin semantic: ambii posibili antecedenți și regentul anaforului (*safirele*) au trăsătura semică [+ strălucitor]. Astfel, cele două structuri de adâncime pot fi:

– *oraș cu mii de ochi* (ca) *safirele* (care) *stau ca irișii pe lujer*

– *fulger* (în care) *safirele stau ca irișii pe lujer*

Exemplul pe care l-am luat în discuție nu este un caz singular în poezia lui Șerban Foarță. Caracterizată printr-o preferință exacerbată pentru exercițiul filologic, pentru ingeniozitate combinatorică, poezia lui „tinde către *impersonalizarea totală a actului poetic, transformarea acestuia în act pur, în simplă operație abstractă, în pură mișcare virtuală, lipsită de subiect, ca și de obiect* (s.a.)" (Mincu, 1998 II: 709).

Concepute ca simple inversiuni sau ca dislocări topice de tipul hiperbatului, intervențiile pe care poeții le fac la nivelul sintaxei construiesc un text care se opune conceptului de coeziune sintactică și de coerență semantică, însuși statutul textual al poeziei fiind dificil de demonstrat.

3.6.3. Raporturile sintactice

Punctuația redusă, inversiunile nefirești ale topicii sau ambiguitatea procesului anaforic duc de cele mai multe ori la ambiguizarea raporturilor sintactice de la nivelul propoziției sau al frazei. În plus, devierea de la limba standard se manifestă și prin unele „raporturi sintactice aberante" (Chelaru-Murăruș, 2000: 216–222), caracterizate prin asocierea improprie a unor părți de vorbire diferite sau a unor termeni incompatibili din punct de vedere semantic. Fenomenul, caracteristic tendinței „anti-sintactice" (Friedrich, 1969: 163) a poeziei moderne, este analizat de Ecaterina Mihăilă (1993 II, 2001), Cristian Moraru (1985), Daniel Dimitriu (1997), Oana Chelaru-Murăruș (2000), cu referire în general la poezia lui Nichita Stănescu, poet a cărui contribuție la reconstruirea limbajului poetic este mai mult decât semnificativă.

Scanned with OKEN Scanner

3.6.3.1. Coordonarea „asintactică" prin joncțiune

Coordonarea este concepută de lingvistică ca fiind „relația care se stabilește între unități sintactice referențiale, situate pe aceeași axă de ordonare sau pe același plan" (Diaconescu, 1992, II: 43). Se pot angaja deci într-o relație de coordonare minimum două părți de propoziție, propoziții sau, la nivel textual, fraze (în acest ultim caz fiind vorba de o coordonare „contextuală" – Ibid.: 44) aflate pe aceeași axă de ordonare: subordonare, adordonare sau supraordonare.

A. Discutată aproape exclusiv atunci când este vorba de poezia contemporană, **coordonarea copulativă prin *și*,** cea mai frecventă formă a construirii și de-construirii coeziunii sintactice, distorsionează topica obișnuită a frazei transformând-o într-un spațiu în care perturbațiile formei duc la ambiguizarea sau chiar închiderea conținutului. Poeții trec barierele impuse de normă și coordonează cuvinte care aparțin unor clase gramaticale diferite:

De lupi mă dezobișnuiesc cel mai greu, / sunt singuri și pe zăpadă (Nichita Stănescu, OC II: 265)

Agonie în hohot / a soarelui / și nimeni înghite brusc lumea (Cezar Baltag, P: 73)

Coordonarea prin *și* devine modalitate de ambiguizare a referinței atunci când sunt asociate două sau mai multe elemente de factură sintactică diferită: un nume predicativ (*singuri*) cu un complement circumstanțial de loc (*pe zăpadă*), o propoziție nominală eliptică de predicat (*agonie în hohot a soarelui*) cu o propoziție principală enunțiativă (*nimeni înghite brusc lumea*).

Element de relație la nivelul propoziției, prepoziția poate contribui la ambiguizare atunci când însoțește cuvinte care sunt coordonate copulativ: *iubita mea cu ochii verzi și în pistrui / hai spune-mi înc-odată* (Nichita Stănescu, AM: 192). Coordonarea celor două elemente prepoziționale în limba normată ar impune repetarea prepoziției *cu* și la cel de-al doilea determinant nominal, însă poetul renunță la aceasta și utilizează prepoziția *în*, improprie construcției. Sensul versului este afectat de acest artificiu care încalcă regulile sintactice ale limbii, principalul efect asupra cititorului fiind deruta.

Referentul este obscur și atunci când valoarea sintactică a elementelor conexate este echivocă: *Mă descorăbiasem, dar cămașa / plutindă o țineam și iute / ca să mă simtă nărăvașa / și să nu-mi spună du-te.* (Nichita Stănescu, AM: 192). După toate probabilitățile, coordonarea se face între gerunziul acordat *plutindă* și adverbul provenit din adjectiv *iute*. Valoarea lor sintactică este neclară, gerunziul acordat putând fi, pe de o parte, determinantul nominal al substantivului *cămașa* și, pe de altă parte, putând aparține unei structuri ternare în care să îndeplinească funcția de element predicativ suplimentar pe lângă predicatul *țineam*. Oricare dintre aceste două posibilități însă nu permit coordonarea cu adverbul *iute* care înregistrează o altă incompatibilitate, de data aceasta de ordin semantic, cu verbul regent *țineam*.

Cele mai îndrăznețe coordonări le întâlnim atunci când primul termen al relației este ambiguu: *M-au tăvălit pe alb / și m-au scuipat, / un cal m-ar fi iubit și tată* (Nichita Stănescu, OC II: 225). Dacă în construcția *un cal m-ar fi iubit și tată* se consideră cuvântul *și* ca fiind o conjuncție (contextul este ambiguu astfel încât nici

Scanned with OKEN Scanner

varianta lui *şi* adverbial nu este de înlăturat), nu se poate preciza cu cine este coordonat substantivul *tată*.

Ca o ilustrare a faptului că în domeniul limbii artistice inovația nu are limite, Nichita Stănescu coordonează elemente fără independență sintactică, elemente ce fac parte din locuțiuni: *ea își puse talpa de copil pe ceafa mea / când mă dam dus, copil și lup*. (OC II: 240). Poetul reia în sens invers procesul de creare a locuțiunii verbale *a se da dus*. Pornind de la produsul final, dotat cu sens unitar şi cu valoare morfologică, de asemenea unitară, îl demontează metodic în părți componente cărora le oferă, suveran, independență morfologică şi sintactică şi, prin urmare, un alt semnificat. În plus, deținând „formula magică" a creației, aplică același principiu asupra altor unități lexicale (*copil* şi *lup*) cu care, prin coordonare, formează implicit locuțiuni inedite (în care verbul se subînțelege: *mă dam copil* şi *mă dam lup*), a căror semnificație rămâne inaccesibilă cititorului.

Coordonarea gramaticală prin *şi* copulativ cu valoare redundantă nu are corespondent şi în plan logic. Poetul dovedeşte că un cuvânt se poate coordona şi cu sine însuşi, surplusul semantic pe care repetiția îl presupune având efectul invers – ambiguitatea: *atunci şi atunci / mai puțină viață / decât cerul să nu-mi ceri* (Daniel Turcea, Ep 82: 115)

B. Mai puțin utilizată de poeții moderni ca spațiu al încălcării convenționalului, **coordonarea adversativă** nu este însă mai puțin extravagantă. Definit ca relație ce „se stabileşte între două unități monoplane, opuse prin denotația lor semantică" (Diaconescu, 1993, II: 60), raportul amintit devine sursă pentru ambiguitate atunci când primul termen al conexiunii lipseşte şi nici nu se poate subînțelege din context. Nichita Stănescu îşi începe poezia *Certarea lui Euclid* (OC I: 338) astfel: ***Dar** sufletul şi trupul?*, unde conjuncția coordonatoare cu valoare adversativă *dar*, din punct de vedere textual cu valoare de conector, creează o falsă continuitate cu un element care nu există, nu a fost precizat anterior. Cu toate că nu este vidă semantic, construcția contribuie astfel la indeterminarea sensului poeziei atentând la însuşi statutul textual al acesteia. Mai mult, pe parcursul poeziei, Stănescu reia formula şi o aplică chiar la cuvinte inexistente în limbă, sfidând orice logică sau orice regulă sintactică: ***Dar** sufletul şi trupul? / **Dar** helful şi helvolul?* (OC I: 338).

Acest caz nu este însă singular în poezia contemporană. Răspunzând tendinței generale a nominalizării limbajului poetic, Cezar Baltag utilizează propoziții nominale introduse prin conjuncția coordonatoare adversativă *dar*, fără a le lega propriu-zis de enunțuri anterioare: ***Dar** o floare de uitat lumea pentru sângele meu, **dar** o iarbă de visat cuvintele pentru lacrima orbului.* (ŞO: 30). Poetul creează şi întreține aparența comunicării folosind un tipar sintactic care în limba standard asigură coeziunea textuală şi pe care îl adaptează unei asocieri incompatibile de cuvinte: *floare de uitat lumea, iarbă de visat cuvintele.* Construcțiile citate au o structură sintactică lipsită de echivoc: verbele la supin îndeplinesc funcția sintactică de complement circumstanțial de scop şi sunt regente pentru complementele directe *lumea* şi *cuvintele*. Respectând schema paralelismului sintactic – mod de realizare a continuității şi coeziunii textului – propozițiile sunt însă ambigue din punct de vedere semantic fiindcă alătură termeni din arii lingvistice diferite, cu posibilități reduse de combinare.

Scanned with OKEN Scanner

Şi în poezia lui Mircea Ciobanu coordonarea adversativă este nejustificată sintactic şi semantic atunci când deschide textul fără ca primul termen al relației să fie prezent sau să reiasă din context: ***Dar*** *osia pe care o aştept, / când sui pe corzi, să-mi ţină loc de şiră?* (Pa: 33). Conjuncția *dar* are aici şi rolul de conector textual însă, în loc să contribuie la realizarea coeziunii sintactice, intervine în favoarea indeterminării discursului.

C. Deşi raportul de **coordonare conclusivă** este limitat la contextul în care una din unitățile monoplane asociate reprezintă concluzia celeilalte sau celorlalte (Ibid.: 74), poezia modernă se îndepărtează de la regulă şi întrebuințează conjuncția *deci* fără a trage vreo concluzie:

> ***Deci*** *piramidă / **deci** piramidă / **deci** piramidă* (Nichita Stănescu, OC I: 352)
>
> ***Deci*** *dă înotului aripele tale într-o apă limpede ca un lătrat la marginea toamnei* (Cezar Baltag, ŞO: 37)

Ambiguitatea este întreținută de lipsa unității inițiale cu care se coordonează conclusiv cea de a doua unitate dar şi de echivocul semantic al termenilor.

*

Elementele de relație coordonatoare pot avea valoare de conectori textuali (Vasiliu, 1990; Vlad, 1994) dacă marchează o legătură de sens între două secvențe şi dacă aceste secvențe sunt co-prezente în text, autonomia sintactică a segmentelor legate nefiind afectată. În plus, aceşti conectori pot contribui la semnificația globală cu valori semantice ca adiția, enumerarea, opoziția, concluzia, etc., asigurând legătura între planul strict formal şi cel al semnificației. În poezia modernă însă condițiile pe care aceste instrumente ale textualității trebuie să le îndeplinească sunt anulate în mod abuziv iar coordonarea devine o modalitate a deconstrucției textuale.

3.6.3.2. Juxtapunerea – principiu constitutiv al sintaxei poeziei moderne

Un alt procedeu numit de Hugo Friedrich (1969: 163) anti-sintactic este simpla juxtapunere a cuvintelor, legăturile dintre ele nefiind desemnate prin nimic, nici prin morfeme specifice, nici prin elemente de relație, nici prin punctuație. „Structura de însumare" (Parpală – Afana, 1994: 95), ca procedeu emfatic, este o cumulare de unități sintactice, părți de propoziție sau chiar propoziții, independente din punct de vedere sintactic dar şi semantic, redundanța fiind redusă la zero.

Juxtapunerea de construcții nominale conferă poeziei un aspect telegrafic, întrerupt, impresia generală fiind de enumerare aleatorie, fără nicio legătură, a unor cuvinte care nu pot defini noțiunea de text:

fragmente
cuante
impurități într-un cristal, galaxiile
heliu, miez al Apei, scânteind

Scanned with OKEN Scanner

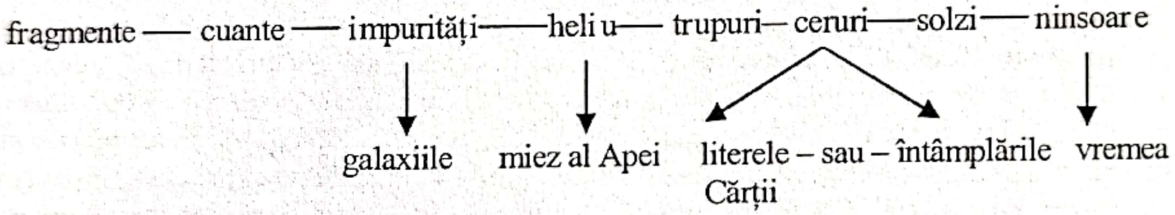
şi trupuri, ceruri, literele Cărţii
sau întâmplările ce sunt întru amiază
asemenea razei ce se ţese-n frunze, povestind
ce-i zborul, plutirea, aşezarea
apelor, a gândului, deasupra
semnelor
ca într-un nor de pace

solzi, de-ar cădea, de pe ochi, zilele din amintire

ninsoare, viscolită-n flăcări, vremea

(Daniel Turcea, Ep: 5)

Sprijinită şi de suprimarea parţială a punctuaţiei, ambiguitatea este principiul de bază al textului care, predominant nominal, nu este compact şi unitar din punct de vedere sintactic. Nu putem decât să refacem în mod aproximativ o schemă sintactică a textului, bazată în principal pe relaţii de coordonare prin juxtapunere, relaţii care, în egală măsură, ar putea fi şi apozitive. Pe deasupra, lipsa articolelor duce la o reducere a redundanţei, esenţială într-o comunicare:



În loc de legături logice cititorul nu identifică decât discontinuităţi. Deseori, diferite secţiuni ale poemului nu dezvoltă între ele relaţii suficient definite lăsând loc ambiguităţii:

(gustul
sărat al morţii. Roua
pe crisantemă

dar, iubitei

fără nume

Isuse, ce va fi cu ei
străini, cum sunt
acum
şi frumuseţea
în crângul înflorit

(Daniel Turcea, Ep 82: 96)

Scanned with OKEN Scanner

Această poezie intitulată *Roua pe crisantemă,* amintind imagistic de haiku-urile japoneze, ilustrează discontinuități la mai multe nivele: logic, tematic ori gramatical. Începută simbolic printr-o paranteză deschisă, fără a mai fi închisă vreodată, poezia conține alăturări de nuclee figurative, fără legături semantice ori gramaticale care sincopează expresia şi dezorientează receptarea. Caracteristică a discontinuității, lipsa punctuației alternează cu punctuația particulară nejustificată gramatical: punctul după grupul nominal *gustul sărat al morții,* virgula între conjuncția coordonatoare adversativă *dar* şi substantivul *iubitei.* Singurul nucleu discursiv care ar avea destui indici de „normalizare" a limbajului: *Isuse, ce va fi cu ei / străini cum sunt /* acum, cu punctuație adecvată – virgula plasată după vocativ – şi propozițiile corect structurate din punct de vedere sintactic. Fraza aduce, paradoxal, discontinuități şi indeterminări pe plan semantic fiindcă pronumele personal *ei* are valoare anaforică incompletă, antecedentul lui, co-referențial, lipsind din text. Fragmentul, independent contextual, nu poate fi aşezat în relație definită cu structurile aflate în vecinătate. Aşadar, nu se confirmă realizarea izotopică a mesajului doarece nu se poate vorbi despre existența unui set de reguli logice de înlănțuire a secvențelor şi nici despre coerență semantică (Carpov, 1978; Grupul μ, 1977).

Distrugerea structurii se va realiza prin recurgerea la secvență, la reprezentări disparate, începuturi de fraze, enunțuri eliptice, urmând parcă şirul memoriei involuntare. Poetul recurge la depersonalizare, reduce sau anulează vocea eului liric, deposedându-l pe cititor de indicii instanței emițătoare. Depersonalizează mesajul într-atât încât renunță la majusculă ori la punctuație, raporturile sintactice nedesemnate inducând o dezordine a logicii poeziei:

Nu o înfrângere nu un eşec niciodată
chiar dacă acum în singurătatea
absolută a unui hotel pustiu
în care nu mai locuieşti decât tu

şi din când în când pe holuri
pe scări se aude foşnetul de gheață
al rochiei unei fantome
rătăcite pe aici dintr-o țară nordică (Dan Laurențiu, AE: 5)

Renunțarea la semnele de punctuație precum şi raporturile sintactice ambigue construiesc un discurs poetic cu tendințe prolixe. Mai concentrat în expresie este Daniel Turcea, poet ce preferă să enunțe eliptic uzând de minimum de semne de punctuație:

cerul
privindu-l

dar sufletul (Ep: 22)

De cele mai multe ori, lipsa punctuației are urmări pe plan gramatical. Sintaxa frazei poetice înregistrează ambiguități la nivelul părților de propoziție datorită dublei raportări a cuvântului la doi regenți posibili:

Scanned with OKEN Scanner

în mijlocul salonului
*el <u>visează</u> **ceva** <u>dă</u> din coadă în bătaia valurilor* (Dan Laurenţiu, AE: 59)

Nefiind segmentat prin punctuaţie (virgulă, punct ori punct şi virgulă) versul conţine un termen (*ceva*) care încorporează două valori sintactice posibile, de subiect al predicatului *dă* ori de complement direct al predicatului *visează*.

Artificiul juxtapunerii la care apelează poezia modernă pune sub semnul întrebării însăşi organicitatea textului poetic. J. S. Petöfi (v. Mihăilă, 1995: 83–96) situează textul în parametrii noţiunii de „gramaticalitate". Această noţiune care se referă la un sistem complex de date textuale – fonetice, sintactice şi semantice – la care se raportează textul, astfel ca organizarea lui să se comporte ca un întreg în care părţile se condiţionează reciproc. Relaţiile structurale care garantează statutul textual trebuie să fie „relativ neambigui, definibile gramatical" (Ibid.: 83) pentru ca să se poată vorbi de un „continuum gramatical". Juxtapunerea ca principiu de bază al constituirii textului poetic este dublată de o reducere a recurenţei care asigură continuitatea de înţeles. Discursul devine astfel fragmentat şi gramatical discontinuu, fapt care are consecinţe directe asupra blocării receptării.

3.6.4. Ambiguitate şi polivalenţă sintactică

Un procedeu prin care poezia modernă face dificil accesul la semnificaţie este dezarticularea sintactică a frazei poetice, ambiguizarea relaţiilor şi funcţiilor sintactice, mod prin care noţiunea de sintaxă ca principiu de organizare devine inoperantă. Sintaxa devine astfel principiu de „dezorganizare" a frazei şi, implicit, a textului, dat fiind faptul că relaţiile de la nivelul propoziţiei sau al frazei devin aleatorii. Ambiguitatea cunoaşte spaţii de manifestare diverse, de la cel restrâns al sintagmei şi propoziţiei până la cel mai larg nivel al frazei. Renunţarea totală sau parţială la punctuaţie şi la majuscule precum şi topica nefirească duc, pe de o parte, la o ambiguizare a valorilor sintactice şi, pe de altă parte, la un sens evaziv, deseori ermetic.

Contextele echivoce sunt preferate în locul celor cu statut sintactic precis: *Îngeri cu ziua **pe scări** am văzut, / astfel de îngeri, cu plată puţină* – (Mircea Ciobanu, Ve: 9). O poziţie sintactică ambiguă o ocupă substantivul însoţit de prepoziţie: *pe scări*, care poate fi subordonat în egală măsură substantivului *ziua* dar şi verbului *am văzut*. Ambiguitatea sintactică implică şi un echivoc semantic: *ziua* îngerilor poate fi *pe scări*, adică pe etape, în trepte, iniţiatică, sau, pe de altă parte, eul liric subiectiv „vede", percepe, *îngeri cu ziua* („sezonieri", aflaţi temporar în stare divină), atunci când se află *pe scări*, în evoluţie, în devenire. Nicio interpretare nu este însă definitivă şi categorică, specificul poeziei fiind chiar relativitatea în care se plasează semnificaţia.

Acelaşi poet, adept al construcţiilor sintactice ambigue, reface topica frazei astfel încât valoarea sintactică incertă să antreneze o incertitudine semantică: *văd cum frunza sporeşte noianul / **iar** dezlegatelor ape* (Ve: 19). Discuţia se centrează pe statutul echivoc al adverbului *iar*, posibil dependent de verbul *sporeşte* sau de adjectivul provenit din participiu *dezlegatelor*. Sensul se poate contura astfel în două direcţii: 'frunza sporeşte iar noianul dezlegatelor ape' sau 'frunza sporeşte noianul apelor dezlegate iar'.

Scanned with OKEN Scanner

Plasată în cadrul mai larg al frazei, ambiguitatea raporturilor sintactice dintre propoziții se manifestă în poezia modernă ca un argument al fragmentarului: *Îmi venise să plâng un râu foarte lung, / îmi venise o dulce moarte stacojie, / – **portocala dracului, ihaul calului** !* (Nichita Stănescu, OC II: 223). În contextul citat independența sintactică a vocativelor *portocala* și *ihaul*, în raport incident cu restul frazei, este susținută se totala independență semantică a acestora.

Exagerata deviere de la tiparele sintactice normate duce de cele mai multe ori la exprimări prolixe, ilogice:

Ah, Deus, Deus, Deus irae
și ce coroane, ce meningi,
hai, lasă-mă să vin acasă
iubita mea cu ochii verzi și în pistrui
hai spune-mi înc-odat, nu mă lasă
că sunt al tău iar nu al nimănui
și spală-mă și ceartă-mă
și gătește-mă cu lacrimi
și iartă-mă. (Nichita Stănescu, AM: 192)

Discurs „buimac" (Chelaru – Murăruș, 2000: 220), fraza este o combinație de propoziții cu un grad mare de independență sintactică și semantică:

– P_1 – propoziție nominală: *Ah Deus, Deus, Deus irae și ce coroane, ce meningi*
– P_2 – propoziție imperativă: *hai, lasă-mă să vin acasă, iubita mea cu ochii verzi și în pistrui*
– P_3 – propoziție imperativă: *hai spune-mi înc-odat*
– P_4 – propoziție enunțiativă: *nu mă lasă*
– P_5 – propoziție subordonată cu regenta ambiguă, P_3 sau P_4,: *că sunt al tău iar nu al nimănui*
– P_6-P_9 – propoziții imperative coordonate copulativ: *spală-mă; ceartă-mă; gătește-mă cu lacrimi; iartă-mă.*

Incertitudinea, întreținută și de elipsa verbală din propoziția nominală de la începutul frazei, planează asupra legăturilor sintactice și de sens dintre propoziții.

Conexiunile dintre unitățile sintactice pot fi situate sub semnul dubiului atunci când indiciile delimitării sintactice (punctuație, majuscule) dispar iar singurul principiu al organizării (sau al dez-organizării) rămâne ingambamentul. Textul devine în întregime o frază atotcuprinzătoare:

! dar dacă însuși
trupul nostru cel de carne
în cămara maichii
ivitu-s-a capul în
pântecele din două părți
unindu-se ca un
sărut
dacă cel care nu

Scanned with OKEN Scanner

se iubeşte pe sine nu
se naşte
vom putea să ne iubim oricum
hypocrite lecteur
tu care citeşti mai bine
în foirea unei pizme:
dar ah toată viaţa
mi s-a luat ah toată
viaţa toată mi s-a luat
mânca-v-ar Moartea ! (Cezar Ivănescu, EM: 39)

Segmentarea frazei în propoziţii nu poate fi decât relativă: predicatul *ivitu-s-a* are două posibile subiecte – *trupul* sau *capul* –, semnificaţiile celor două cuvinte permiţând în egală măsură combinarea verbului cu fiecare din cei doi termeni. Elementele de organizare a textului sunt insuficiente: juxtapunerea propoziţiilor şi puţinele elemente de relaţie, precum şi punctuaţia redusă la două semne de exclamaţie ce încadrează întregul text. Sintaxa frazei este fracturată şi prin introducerea unui fragment cu valoare intertextuală. Citatul *hypocrite lecteur* este preluat din poezia cu caracter programatic, adresată cititorului virtual de către poetul Charles Baudelaire în deschiderea volumului *Florile răului*.

Dezarticularea sintaxei se poate extinde la dimensiunile întregii poezii, care devine un discurs afectat de prolixitate:

Făceam comers din Deltă până-n Adrianopol
cu viguri cu olandă cu (roşu) andrinopol
cu tulle cu crep de China cu aspru organdi
cu proviant efecte (cu ce nu te-ai gândi)
scoteam văpseluri scumpe din rădăcini de roibă
trăgeam pe la vechi hanuri şi ne feream de roibări:
picau din cer piraţii ca în vechime deus
ex machina lăsându-l mofluz pe homo reus
primblându-se pre mese ca la o promenadă
luându-ne la plecare vr'o galeşă menadă:
în vr'un serai copilă de suflet lui Allah
a-i fi:
spre-apelpisirea norodului valah
(mai răzbătând şi astăzi dintru Yedikule
glas de cocon mai june
mai mie: „Tăticule!") (Şerban Foarţă, OS: 69)

Formată în exclusivitate din propoziţii principale, fraza are articulaţiile neclare datorită intercalărilor nesemnalizate prin elemente caracteristice (punctuaţie sau elemente relative), tactică ce diminuează şansele realizării izotopice a mesajului.

Conexiunile sintactice pot fi diminuate până la punerea sub semnul întrebării a coeziunii sintactice şi a coerenţei gramaticale care conferă statut textual poeziei:

Scanned with OKEN Scanner

un joc unde unul pe cellalt inventă
amândoi deodată şi se suprapun
acestei convenţii
devenită aer
ecuaţii apun
cifre aprind în vaier
de necifră vis
şi aflându-l unic
număr orb închis
şi care pe sine prin el se rezolvă
Unul evoluţia celuilalt absolvă

existenţa a două, 3, IMPERSONAL
Rezolvarea dată unuia de 4
3+ aceşti 3
pentru că respiră aer muzical (Daniel Turcea, Ep82: 49)

Textul, alcătuit din aglutinări aleatorii de grupuri nominale şi verbale sau din elemente specifice limbajelor ştiinţifice – cifrele, semnul convenţional al adunării – se eliberează de constrângerile logice şi gramaticale cu ostentaţie.

*

Ca principiu de generare textuală, sintaxa poeziei moderne dovedeşte o „percepere logică a lumii organizate funcţional şi ierarhic" (Parpală – Afana, 1994: 93) şi se foloseşte de artificii manifeste ori mai puţin explicite pentru a elimina previzibilul şi a elibera construcţia de motivarea logică. Rezultatul este acela al dez-articulării sintactice a textului, prin care forma, structura sintactică, domină semnificaţia. Poezia modernă îşi rescrie astfel propriile reguli de combinare a cuvintelor, reguli conform cărora asocierile de cuvinte nu se mai analizează din perspectiva compatibilităţii lor, posibilităţile nelimitate de combinare creând în orizontul de aşteptare al cititorului premisa că totul este permis.

3.7. Intertextualitatea ca întârziere a semnificaţiei

Conceptul semiotic al intertextualităţii care a revoluţionat teoria textului începând cu anii 1968 (Metz) şi 1969 (Kristeva) a condus la ideea dinamicii codurilor, în conformitate cu care textul nu mai este conceput ca o structură internă închisă ci ca o cooperare permanentă cu alte texte, fiind în acelaşi timp integrat şi integrator, variantă şi invariantă.

Fenomenul a fost amintit şi analizat de numeroşi lingvişti (Kristeva, 1980: 250–272, Sollers, 1980: 273–282; Eco, 1982; Riffaterre, 1981; Hăulică, 1981; Coteanu, 1985 II; Vasiliu, 1985; Manea, 1985; Măgureanu, 1985; Vultur, 1992; Parpală – Afana, 1994: 56-90) care concep intertextualitatea ca pe un principiu constitutiv al textului prin care acesta

Scanned with OKEN Scanner

respinge sau înglobează alte texte sau discursuri. În intimă legătură cu procesul de semnificare – „signifiance" – (Riffaterre, 1981), „permutarea de texte" (Kristeva) implică cititorul în procesul de semiotizare (Riffaterre, Ibid.) prin care sensul se restaurează dincolo de text. În poezia modernă textul devine intertextual deschis (Hăulică, 1981), fiecare punct de contact cu alte texte trimițând la noi conexiuni intratextuale. Astfel, „intertextualitatea sa este una împinsă la extrem, spre limita în care modul ei de a integra textul în cultură este unul combinatoriu şi transistoric" (Vultur, 1992: 19). Intertextualitatea devine prin urmare însăşi poetica operei, având însă o natură eterogenă, dificil de delimitat. Conceptul se extinde astfel de la asimilarea faptelor de limbă ale predecesorilor ori respectarea canoanelor de gen şi specie, până la cele mai evidente forme, cum ar fi citatul ori pastişa. Lipsa de unitate a noțiunii de intertextualitate trimite automat la concluzia că „acoperă un domeniu prea vast şi prea eterogen de fapte, pentru a putea introduce mai multă ordine în cunoştințele pe care le deținem asupra lumii" (Vasiliu, 1985: 8).

Trecând în revistă teoriile textuale cu contribuțiile sau lipsurile lor, Smaranda Vultur (1992: 51) defineşte intertextualitatea în termenii particularizării, considerând că este „un mecanism descriptibil doar la nivelul fiecărui text concret, prin raportarea la modul în care structurarea internă a acestuia reflectă dinamica situației comunicative în funcție de care e generat şi care presupune (...) codificări prealabile atât ale câmpului verbal, cât şi ale celui textual". Încadrarea textului într-un tip textual se realizează prin identificarea parametrilor comunicării, a constantelor care definesc textul, de la cele generale până la particularități de stil. Într-o permanentă dependență de alte texte, discursul poetic participă la organizarea unor tipuri specifice de comunicare, organizare în cadrul căreia receptorul-cititor are un rol esențial pentru realizarea conexiunilor pe care textul le stabileşte cu alte texte sau modele textuale.

Prin urmare, obscurizarea semnificației textului prin intermediul intertextualității este o chestiune dependentă de competența de lectură a receptorului, care permite sau nu identificarea elementelor preluate şi decodarea textului în consecință: „în discursul problematic şi reflexiv orientat al poeziei lirice, subiectul receptării nu va avea un rol propriu, mediat de o schemă discursivă", ci va avea rolul „să experimenteze oarecum din interior posibilitatea de identitate complexă oferită de *figura* identității subiectului liric, concretizată în text" (Stierle, citat de Vultur, Ibid.: 40). Cunoaşterea anterioară a contextului din care a fost preluată caracteristica intertextuală este esențială pentru decodificare. Aşadar, funcția conotativă a acestuia aste evidentă: „Dacă, vorbind în fața unui auditoriu, voi insera secvența *aveți puțintică răbdare*, citând din *O scrisoare pierdută*, acest citat va avea (sau nu va avea) o funcție autonomă, însă va avea în mod sigur o funcție conotativă, evident numai cu condiția ca auditoriul să fie suficient de bine familiarizat cu textul lui Caragiale" (Vasiliu, 1985: 5). Structurile preexistente textului au rolul de mediator în procesul receptării. Convenția dintre emițător şi receptor este numită de U. Eco (1982) *hipercodificare*, concept conform căruia interpretarea este în legătură directă cu orizontul de aşteptare al receptorului.

O problemă serioasă o ridică identitatea discursului liric, considerat un antidiscurs (Vultur, 1992: 38), care nu se conformează întotdeauna unei scheme discursive, ceea ce trimite pe de o parte la principiul autotelismului limbajului poetic (Ibid.: 39) şi, pe de altă parte, la valoarea intranzitivă a sensului. Discursul poetic, al cărui sens este construit sau deconstruit de figură, „va înceta să mai fie un teritoriu al medierilor discursive pentru a

Scanned with OKEN Scanner

deveni un element al unei configurații în care figura textului (înțeleasă ca mod de articulare formală) invocă figura identității subiective privită ca un punct de fugă" (Ibid.: 40). Figura deschide textul, dezorganizându-l, iar lectura nu mai rezolvă ambiguitățile și antinomiile ci doar le identifică. Obstrucționarea accesului la semnificația textului poetic dominat de intertextualitate poate surveni din nerecunoașterea de către receptor a sistemului discursiv – *sociolect* (Barthes citat de Vultur, Ibid.: 47) sau *tip textual* și *discursiv* (Vlad, 1994: 49)[38] pe care textul îl presupune.

C. Segre (1986) analizează „structurile implicante" care iau parte la procesul intertextual afirmând că „în realitate toate structurile literare sunt structuri ce se implică, adică se ilustrează reciproc" (Ibid.: 242). Astfel, practica intertextuală anulează autonomia și autotelia structurii, deschizând accesul textului spre un întreg sistem. Structura apare ca un dublu spațiu, intern și extern, o perfectă colaborare între semn și contextul extratextual. În procesul lecturii, la un alt nivel decât receptarea internă a sensului, *hipotextul* (textul inițial, structura exterioară, modelul) transpare în *hipertext* (textul variantă a hipotextului) (Genette, 1982). Inserarea intertextuală de sorginte culturală este condusă de principiul indeterminării discursive: „Inserția structurii în marele text al culturii sincronizează poetica semiotică cu epistemologia modernă, conform principiului indeterminării și al complementarității" (Parpală – Afana, 1994: 59). Totuși, inserarea hipotextului în hipertext poate avea o pondere diferită de la caz la caz. Astfel, întâlnim o intertextualitate *globală* – atunci când un text intră integral în raport cu textul inițial (spre exemplu, parodia) – și o intertextualitate *parțială* – atunci când doar anumite elemente ale textului de plecare sunt integrate în hipertext (Măgureanu, 1985: 10–11).

Implicația intertextului (ca totalitate a textelor care pot fi asociate unui text de către un lector) în text se realizează la două nivele (Parpală-Afana, 1994: 59–60): pe de o parte, situarea limbajului poetic în relație cu sine însuși sau cu alte limbaje (INTERTEXTUALITATEA DE COD) și, pe de altă parte, situarea codului lingvistic în raport cu alte coduri, în interiorul ansamblului socio-cultural (INTERTEXTUALITATE SEMIOTICĂ).

3.7.1. Intertextualitatea de cod

Avem de a face cu fenomenul intertextualității de cod atunci când relația între hipertext și hipotext se realizează în interiorul codului poetic, nefiind implicate elemente de la alte nivele funcționale ale limbii. Aceste relații de circumscriere a hipotextului de către hipertext se pot stabili între texte ale aceluiași autor – *intertextualitate intrasistemică* (Parpală-Afana, 1994: 59) –, între texte ale unor autori diferiți – *intertextualitate intersistemică* (Ibid.) – sau între text și seria literară (gen, specie, etc.) sau între text și retorică – *arhitextualitate* (Ibid.).

3.7.1.1. Intertextualitatea intralingvistică

Intertextualitatea intralingvistică, în altă terminologie *homointertextualitatea* (Măgureanu, 1985: 10), raportează limbajul poetic la el însuși, textul stabilind interferențe

Scanned with OKEN Scanner

cu texte ale aceluiaşi autor sau cu texte ale altor autori. Receptarea depinde astfel de competența de lectură a cititorului chemat să identifice în text structuri comune operei poetului respectiv sau structuri preluate din operele altor poeți.

Poezia modernă devine încifrată sau ermetică atunci când ajunge la un nivel înalt de codificare, poeții uzând de modele preexistente de sens sau de expresie. Astfel, codul presupune în procesul enunțării o mediere intertextuală între semnificant şi semnificant, între conținut şi expresie. Referința este şi ea antrenată în procesul codificării, literaritatea textului fiind „rezultatul unei convenții discursive pragmatice"(Vultur, 1992: 35–36). Această convenție pragmatică, din perspectiva receptării, „implică blocajul referinței directe la lumea experienței şi construirea unei lumi fictive" (Id.) pe baza unor modele stabilite şi acceptate de către participanții la comunicare. Intertextualității îi revine astfel rolul asigurării coerenței textuale deoarece cuvintele nu trimit la o referință concretă, non-verbală, ci la „complexe de reprezentare deja integrate universului limbajului" (Riffaterre, 1981: 6).

3.7.1.1.1. ***Intertextualitatea intrasistemică*** este un proces ce se situează în interiorul creației poetice a aceluiaşi scriitor, procedeu identificat printr-o anumită circulare de formule, structuri sau elemente specifice de la un text la altul. Nefiind propriu-zis un mijloc de ermetizare, intertextualitatea intrasistemică se confundă cu mecanismul de construire a specificității stilului individual, caracterizat prin recurență şi chiar prin stereotipie. Poezia lui Nichita Stănescu, creatoare de stil şi chiar de modă poetică, se autoimită şi realizează conexiuni interne care țin în special de „scriitură", de actul producerii textuale. De exemplu, gradul comparativ de superioritate realizat cu adverbul *mai* dezvăluie sugestiv idealul perfecțiunii, intangibilului, în poezia *Cântec*, apoi se repercutează pe parcursul creației poetice:

lumea mea prelungă şi în nesfârşire
se face coloană sau altceva
mult mai înalt şi mult mai curând. (OC I: 120)
Dar mai înainte de toate,
noi suntem semințele şi ne pregătim
din noi înşine să ne azvârlim în altceva
cu mult mai înalt, în altceva
care poartă numele primăverii (OC I: 203)
Primeşte-mi un cuvânt, strigai,
tu, îngere, împins din rai
de-un vânt stârnit, de-o apăsare
a vreunui gând cu mult mai mare. (OC I: 288)
El se hrăneşte ca să fie hrană la rându-i,
ca să fie hrană altui destin
cu mult mai mare. (OC I: 322)

Examinând construcțiile de mai sus vom constata că gradul comparativ este aplicat adjectivelor *înalt* şi *mare*, cuvinte caracterizate pozitiv sub aspectul trăsăturii semice 'dimensiune'. Ambele adjective sunt situate la polul superior al câmpurilor lexico-

Scanned with OKEN Scanner

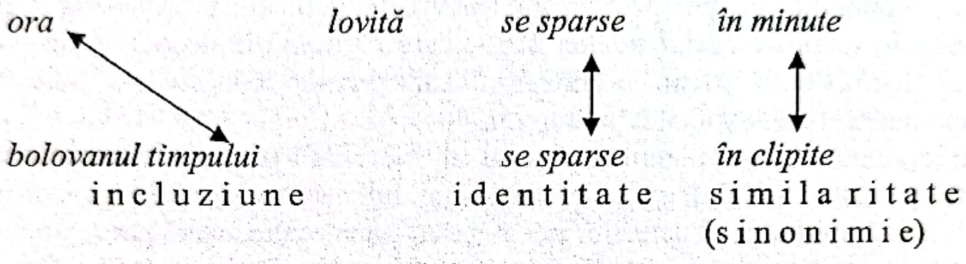
semantice graduale cuprinse între *scund–înalt*, respectiv *mic–mare*. În plus, poetul ataşează acestor construcţii adverbul *mult*, caracterizat prin semele [+ cantitate], [+ superioară]. Astfel, prin această acumulare de elemente lexicale care desemnează superioritatea pe planul dimensiunii, al înălţimii şi al cantităţii, comparativului i se ataşează semnificaţia de superlativ: *foarte înalt, foarte mare.*

Şi imaginea metaforică a timpului subiectiv se poate repeta, sub formă modificată, de la o poezie la alta:

Hipotextul: *şi ora, lovită, se sparse-n minute.* (OC I: 111)

Hipertextul: *bolovanul timpului se sparse în clipite* (OC II: 228)

Între hipertext şi hipotext se stabileşte o echivalenţă datorată conexiunilor dintre elementele lexicale ale fiecărei construcţii în parte. Relaţiile de sens dintre termenii contextelor pot fi ilustrate schematic:



Metafora timpului care se divide în unităţi componente se bazează pe relaţia de contiguitate dintre cele două câmpuri semantice: cel caracterizat [+temporal] şi cel desemnat prin trăsătura [+mineral]. Conexiunea acestor două câmpuri este posibilă datorită verbului *se sparse*, a cărui semă dominantă este aici [+divizibil].

Lectura textului implică o dublă perspectivă (Parpală – Afana, 1994: 61): *telescopică*, de focalizare asupra textului, şi *labirintică*, de stabilire a transferului informaţional de la text la contextul sistemic şi invers. Se renunţă astfel la perspectiva unidirecţională asupra textului şi se transgresează limitele textuale, considerându-se „opera integrală drept corolarul organic, indispensabil decodării structurilor locale" (Id.). Intertextualitatea intrasistemică impune în consecinţă o lectură reversibilă şi dependentă de contextul sistemic.

3.7.1.1.2. *Intertextualitatea intersistemică.* Structural, discursul poetic ermetic corelează mai multe planuri textuale divergente dispersând astfel structura semantică. Procesul codificării porneşte de la cele mai generale modele, arhitexte (Genette, 1994), selecţia din întregul sistem cultural al elementelor recurente (motive, teme, idiostiluri, afinităţi elective) ducând la răspândirea clişeelor literare. Acestea impulsionează textele să interacţioneze şi, depăşind limitele textuale, să fie înglobate în modelul conceptual al textului ca mulţime a tuturor textelor concrete: „dincolo de suprafaţa textului se dezvoltă numeroase sisteme semnificante care, într-o viziune centripetă, colaborează la instituirea sensului operei, iar într-o viziune centrifugă se integrează în acel polisistem care este cultura" (Segre, 1986: 239). Procesul de colaborare intertextuală dintre text şi marele ansamblu cultural despre care vorbeşte Segre este de natură semnificantă prin calitatea sa de generator de conexiuni ale sensurilor intra şi inter-textuale. Calitatea semiotică a procesului intertextual poate

Scanned with OKEN Scanner

însă întâmpina o rezistență la receptare atunci când competența de lectură a cititorului nu permite decodarea informației din exteriorul sistemului. Interpretarea intertextuală capătă astfel caracter subiectiv și relativ, „presiunea" exercitată de contextul sistemic al textului putând închide accesul la semnificație.

Procesul intertextual aplicat poeziei moderne se manifestă gradual, de la cele mai evidente intervenții din exteriorul textului, până la considerarea principiului intertextual ca principală modalitate de construcție a textului (un astfel de exemplu, pe care îl vom discuta pe parcursul acestui capitol, este poezia lui Șerban Foarță). Uneori, manifestarea intertextualității poate deplasa mesajul poetic în zona dintre joc și absurd, atitudine care împinge poezia în planul parodiei, al pastișării și al ironiei. Modalitatea prin care poezia devine un joc textual, specific postmodern, este o variantă a negării pe care poezia de acest tip o ridică la rang de principiu. Cititorul este antrenat în jocul intertextual fiind obligat să răspundă aluziei prin descifrare. Ecaterina Mihăilă (2003: 112–113) analizează poezia contemporană din perspectiva intertextualității luând în considerație elementele (discutate și în lucrarea *Textul poetic*, 1995) care participă la decodare, un loc esențial ocupându-l „competența poetică a cititorilor" care permite identificarea indicilor pe care „intenționalitatea" intertextuală îi presupune.

Intervenția asupra planului general al "vorbirii" poetice se realizează, într-o primă fază, pe calea citatului, a aluziei ori a colajului, care rup ritmul organizării textuale, ca replică la imuabilitatea structurilor poeziei tradiționale. Pe de altă parte, poeții moderni și postmoderni construiesc poezii sau chiar volume întregi (Șerban Foarță , *Caragialeta* și *Caragialeta bis*) pe tiparul parodiei.

A. Citarea. Procedeu des întâlnit în poezia contemporană, citarea este forma cea mai frecventă de intertextualitate, care produce o tensiune în descoperirea referențialității prin închiderea accesului la semnificație. Principiul organizării textului devine astfel ludicul și parodicul redate scriptural. Indicele intertextual este în această situație de natură grafică, citatul contribuind la formarea semnificației la nivelul propozițional sau frastic sau la conexiunile de la nivelul structurii de adâncime (Mihăilă, 2003: 113). Citatul poate fi redat ostentativ – cu semnele grafice corespunzătoare (ghilimelele) sau sub forma titlului – ori discret inserat în hipertext.

Citarea fidelă, vădit intențională, coboară în fondurile folclorice sau chiar mai departe, în arhetipul biblic. Binecunoscuta baladă populară *Miorița* este infiltrată în textele poeților contemporani:

pe geamul givrat grădini suspendate
păsările mii și stele făclii (Dan Laurențiu, AE: 50)
în numele oilor mă mut în lup,
ca să nu mai fie trist ciobanul
care-și ridică aleanul
într-o lună cât tot anul
luându-și nuntași
brazi și păltinași
preoți munții mari
paseri lăutari
păsările mii
și stele făclii.(Nichita Stănescu, OC I: 416–417)

Scanned with OKEN Scanner

Ermetismul intertextual provine din incompatibilitatea dintre citatul folcloric şi contextul în care a fost plasat. În primul exemplu, citatul se încadrează într-o enumerație: *grădini suspendate, păsărele mii şi stele făclii*, opțiunea poetului având un procent crescut de arbitrar. În citatul din poezia lui Nichita Stănescu, conexiunea semantică a textului de bază cu citatul este intermediată de cuvintele *oile, ciobanul, nuntaşi*. Ermetizarea se realizează astfel la nivel global, în textul considerat ca un tot.

O altă sursă intertextuală preferată de poeții contemporani o reprezintă formulele biblice semnificative devenite un bun comun:

O, eli, eli, lama sabachtami, a strigat el (Nichita Stănescu, OC II: 302)
O eli eli lama sabahtami
o eli, eli ! (Nichita Stănescu, OC II: 249)
Eli, Eli lama sabacthani (Dan Laurențiu, AE: 72)

Cel mai tentant hipertext pentru poezia modernă sau postmodernă este, după cum semnala Paula Diaconescu, (apud. Mihăilă, Ibid.: 112), poezia eminesciană, pe care textul modern o valorifică intertextual:

De lupi mă dezobişnuiesc cel mai greu,
sunt singuri şi pe zăpadă
Desigur, va trebui să mă dezobişnuiesc de singurătate.
Desigur, va trebui să mă dezobişnuiesc de zăpadă.
În rest, vreme trece, vreme vine. (Nichita Stănescu, OC II: 265)
De-atâtea dulci nelinişti de deasupra de zaharuri
m-am săturat cu verbul până-n gât
……
şi mi-este somn dar nu cu visul lor
ci cu pământul stelelor
eu, eu, eu, eu, eu, eu,
„nu credeam să-nvăț a muri vreodată" (Nichita Stănescu, AM: 262)
cu păr de aur moale adoarme-ncet, când vântul
un marş funebru cântă la nunta cea de lut (Dan Laurențiu, AE: 141)
Cu mâine zilele-ți adaogi, / Cu ieri viața ta o scazi / Şi ai cu toate astea-n față, / De-a pururi ziua cea de azi, c'est à dire (n'est ce pas ?): Carpe diem, carpe diem; (Dan Laurențiu, AE: 111)
Atât de fragedă (şi, ah,
ei doi având să treacă-n limbă) (Şerban Foarță, OS: 189)

Sunt identificate citate din foarte cunoscute poezii eminesciene: *Glossa, Odă (în metru antic), Luceafărul, Cu mâne zilele-ți adaogi, Atât de fragedă*. Poeții introduc aceste citate cu scopul declarat de a impresiona cititorul, de a-şi demonstra virtuozitatea sau chiar cu scop ludic.

Într-o ostentativă atitudine intertextuală, numeroase titluri de poezii contemporane sunt preluări ale unor titluri eminesciene: *Sara pe deal* (Nichita Stănescu, AM: 197); *Oda în metru antic* (Nichita Stănescu, AM: 261). Uneori parafrazează versuri

Scanned with OKEN Scanner

emblematice eminesciene: *De din vale de Rovine* (Nichita Stănescu, OC II: 293) – versul din *Scrisoarea III,* cu care începe răvaşul scris de fiul de domn dragei sale.

Se recurge şi la citate din Bacovia: *tu cântă-mi ceva de la poluri / cu păsări zburând printre plante* (Dan Laurenţiu, AE: 52), frapantă fiind neconcordanţa dintre citat şi contextul în care a fost plasat. Şi limbajul ermetic al lui Barbu constituie o sursă a citării fidele: *luminile albastre roze e-o-lig* (Dan Laurenţiu, AE: 52), *binecuvântează Doamne geometria / săbiilor trase la Alexandria* (Dan Laurenţiu, AE: 51).

O formă des întâlnită de intertextualitate este „introducerea unor fragmente de alt tip în interiorul celui poetic, în genere spre a da culoare locală. Ea poate lua uneori aspectul unui amestec intenţionat de coduri, mai cu seamă în compoziţii literare ai căror autori îşi afişează indiferenţa faţă de constrângerile retoricii tradiţionale, nerespectând ostentativ, între altele, însuşi principiile compoziţiei " (Coteanu, 1985 II: 46).

Discursul se dezarticulează şi prin introducerea formulărilor stereotipe din limbajul ştiinţific, construcţii fără nicio încărcătură denotativă:

> ***Cu amintirea acelor jeturi albe***
> *ca o mântuire ca o sfidare a neantului*
> *făcându-l să nască pui vii*
> *care se hrănesc cu lapte* (Dan Laurenţiu, AE: 12)

Citatul preluat din tratatele de zoologie este discordant în comparaţie cu întregul context în care a fost plasat, ceea ce şi intenţionează poetul. Deconstrucţia limbajului poetic porneşte chiar de la introducerea termenilor ştiinţifici în ansamblul poeziei, problemă despre care am vorbit în capitolul dedicat lexicului (v. § 3.4.1.5.)

Prin ***citarea infidelă***, sau ***pseudo-citarea***, se exercită intervenţii asupra hipotextului, care este înglobat în hipertext. Citatul suferă o distorsiune formală, o deviere ce afectează sensul păstrând totuşi indicele semantic intertextual. Principalul motor al citării afectate de permutări în plan fonetic, morfologic sau chiar lexical, devine astfel ludicul şi ironicul. Hipotextul este modificat prin adăugare, suprimare sau comutare de foneme, prin suprimarea sau adăugarea de morfeme şi, de asemenea, prin substituţia de lexeme:

HIPERTEXTUL	HIPOTEXTUL
Mai departe, mai aproape *de centrul spaţiului,* *inima mea se consumă* (Nichita Stănescu, OC I: 227) ***Mai repede, mai încet*** *În* ***mai repede*** *sunt migraţii.* *În* ***mai încet*** *sunt palate* (Nichita Stănescu, OC I: 222)	*Mai departe, mai departe,* *Mai încet, tot mai încet,* (Mihai Eminescu, *Peste vârfuri*)
Supuşi cuvântului, de verb mă rog, *du-mă odată din groaza vieţii,* *du-mă, du-mă,* *şi nu mă mai pedepsi* ***şi mie nu mă mai redă-mă!*** (Nichita Stănescu, OC II: 318)	*Ca să pot muri liniştit, pe mine* *Mie redă-mă!* (Mihai Eminescu, *Odă (în metru antic)*)

Scanned with OKEN Scanner

Mai ai putere să scrii cu degetul *de promoroacă într-un colț ca semnătura unui pictor* *tu ești tatăl tău* ***cuvântul creşte-n urma mea mă-ntunec*** (Dan Laurențiu, AE: 54)	*Iar timpul creşte-n urma mea ... mă-ntunec !* (Mihai Eminescu, *Trecut-au anii ...*)
Şi dacă *auzul s-a pierdut într-un lătrat de câini* ***şi dacă*** *vederea s-a oprit în steaua Venus,* ***şi dacă*** *codrii negri* ***bat în geam,*** ***şi dacă*** *mi-eşti departe,* *ningi tu, ningi tu, ningi tu* ...(Nichita Stănescu, OC II: 129) ***în geamuri bat crengile*** (Şerban Foarță, C BIS: 18)	*Şi dacă ramuri bat în geam* ..... *Şi dacă stele bat în lac* ..... *Şi dacă norii deşi se duc* (Mihai Eminescu, *Şi dacă...*)
Cu rânduri albe, rânduri negre (Dan Laurențiu, AE: 111)	*Cu pene albe, pene negre* (George Bacovia, *Decor*)

Hipotextului i se aplică operațiuni de modificare fără a i se afecta forma, care trebuie să rămână recognoscibilă. Poeții intervin astfel în planul semantic şi reorganizează hipertextul după principii diferite:

– antiteza: *Mai repede, mai încet*
– negația: *mie nu mă mai redă-mă*
– substituția în context: *cuvântul creşte-n urma mea, codrii negri bat în geam, Cu rânduri albe, rânduri negre.*
– substituția printr-un termen sinonim: *în geamuri bat crengile* (pentru *ramuri bat în geam*).

În planul construcției textuale, citarea infidelă se poate manifesta ca o contaminare a frazei poetice de către structuri recognoscibile ale poeților consacrați, efectul dobândit ducând la stereotipii care îndepărtează cititorul de semnificația reală. În discursul literar, pseudo-citatele antrenează o deviere de informație, noua punere în pagină şi segmentarea prozodică diferită împrospătând semnificația hipotextului.

Intervenția la nivelul citatelor devine o adaptare a formulelor celebre, recognoscibile şi consacrate, la fondul de idei proprii. Cel mai adesea sunt utilizate fragmente biblice-cheie a căror semnificație este modificată. Celebrul verset al psalmului biblic 136 *La râul Babilonului, acolo am şezut şi am plâns, când ne-am adus aminte de Sion.* devine în poezia lui Nichita Stănescu *Plânsem cât plânsem, apoi şezum / ca să renaştem din nou* (OC I: 283) sau *Învinsesem şi plecasem, / pe o piatră şezum şi plânsem.* (OC II: 230). De asemenea, semnificația hipotextului biblic poate fi răsturnată: *Lăsați copii să vină la Mine* (Marcu 10:14) se transformă în *Lăsați-mă să vin la copii!* (Nichita Stănescu, OC II: 210). Cezar Baltag modifică textul religios, *Lumină din lumină, Dumnezeu adevărat din Dumnezeu adevărat, născut iar nu făcut*, substituind termenii-cheie cu elemente lexicale incompatibile cu contextul: ***Durere*** *din* ***durere. Nicăieri*** *adevărat / din* ***nicăieri*** *adevărat. / Născut iar nu făcut.* (OT: 12); ***Cuvinte*** *din* ***cuvinte, în zadar rostit*** *din* ***în zadar nerostit*** (ŞO: 52). Poetul nu urmăreşte, în principal, construirea unui mesaj coerent, versurile aducând mai ales o informație intertextuală, identificată în contextul sintactic şi mai puțin în cel semantic.

Scanned with OKEN Scanner

O variantă a intertextualității prin citare este și preluarea de elemente lexicale specifice unui anumit poet, atitudine parodică ce devine principiu de bază al poeziei contemporane. Spre exemplu, lexicul poeziei lui Dan Botta se regăsește în poezii de la sfârșitul secolului XX: *Iar eu, cât vom urca prin curcubeie, / cu-o vorbă povesti-voi, cerulee, / cum dorm pe veci ameţitoare hurii,* (Leonid Dimov, 7P: 51), *De ronde litere, din cantilene / De rune, lin, s-a şlefuit verdict:* (Leonid Dimov, T: 99), *– Mai bine să plutim pe Sena, / vai! // – Nu-i recunoaşteţi cantilena ? / Sire, -ascultaţi-i cantilena !* (Şerban Foarţă, OS: 164). În general, atunci când se preiau termeni consacraţi de anumiţi autori, aceştia sunt aleşi pentru sonoritatea lor.

B. Colajul. Intertextualitate multiplă de cod, colajul stabileşte legături între sisteme eterogene, focalizând atenţia nu în exteriorul, ci în interiorul enunţului, asupra corelaţiilor de natură livrescă dintre hipotextele care compun hipertextul. Poezia se caracterizează prin colaborarea unor moduri poetice divergente, în care enunţarea devine „o vânătoare livrescă, o răstălmăcire de vorbe"(Parpală – Afana, 1994: 72):

– Mallarmé (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*) şi Biblia (Matei 26:39):

frivol şi nebun alea jacta est dar
un coup de dés n'abolira jamais le hasard
luaţi de la mine paharul acesta (Dan Laurenţiu, AE: 78)

– Barbu (*Legendă*), Blaga (*Ardere*), Bacovia (*Decor*) şi Macedonski (*Dor zadarnic*):

Scris, râul trece-n mai-albastru,
cu vântul. (Unde-i, ca un nimb,
cuvântul undei ?) – Ca un nimb
scris, râul trece-n mai alb astru.

Decor de doliu funerar ?
Sorgintea râde cristalină.
Sorgintea râde. Crist alină
de cor de doliu, funerar. (Şerban Foarţă, OS: 265)

Acumularea de trimiteri intertextuale se combină în cazul poeziei lui Şerban Foarţă cu tehnica holorimelor, a segmentării diferite a ambalajului fonic. Acest demers ludic trebuie decodat în primul rând ca formă de rară virtuozitate, asociată cu un acut simţ al limbii. Textul se apropie deci de un univers referenţial imaginar care „trăieşte mai curând din aluzia la nişte ireale, la alte universuri imaginare, la alte *texte*: el devine lizibil la nivelul *intertextualităţii*. Regula jocului e, atunci, aceea de a construi în interiorul unei anumite convenţii stilistice sau în marginea ei " (Pop, 1985: 411).

Presiunea pe care o exercită contextul cultural asupra poeziei, permanent prezentă, poate fi mai uşor sau mai greu detectată în funcţie de gradul de asimilare în pasta inovatoare şi personală a hipotextului. Ostentativ sau discret şi elitist, colajul de elemente textuale preexistente impun receptorului o colaborare la nivel textual, participare limitată de competenţa culturală a fiecărui cititor.

C. Intertextualitate subtilă, **aluzia** se sprijină pe competenţa lectorului de a recunoaşte un tipar sintactic sau prozodic, o trimitere tematică. Informaţia se limitează însă doar la o simplă depistare a modelului, ludicul fiind predominant sub acest tip de

Scanned with OKEN Scanner

mască stilistică. Şerban Foarţă, amator al exerciţiului filologic îşi dirijează fantezia lingvistică în sensul apropierii de folclorul magic cu influenţe cărturăreşti:

Pre voi,fiare heralde:
alde Pardosu',alde
Irog-inorogu',vă
rog
să vă iviţi! (Şerban Foarţă, OS: 141)

Se recunosc cu uşurinţă trimiterile la *Istoria ieroglifică* a lui Dimitrie Cantemir, elemente pe care Foarţă le exploatează ludic. Supune termenul *inorog* (cuvânt de origine slavă, utilizat de Cantemir în *Istoria ieroglifică*) procedeului contopirii cu forma verbală arhaică *rogu-vă* şi obţine insolitul *inorogu-vă.*

Omofoniile presupun multiple combinări formale, atenţia fiind deplasată asupra substanţei sonore în sine a cuvântului care sugerează mai degrabă un tip de scriere decât o semnificaţie. Astfel versurile de factură dadaistă ale lui Dan Laurenţiu amintesc prin muzicalitate şi ritm de poezia lui Urmuz:

Eu nu voi umbla de-apururi
acum şi-n veci de veci,
cu Pegas prin azururi,
el printre lilieci;

un noctambul feroce,
piratul zburător,
îl va mâna pe Croce
tip-til la abator;
cu cântece de slavă
la cel din urmă fel
îl va servi pe tavă ca inefabil miel. (AE: 64)

Prin trimiterea la un tipar prozodic preexistent, poetul se bazează pe o lectură adaptată cerinţelor textului, pe un cititor care să reacţioneze la recognoscibilitatea pasajelor, la trimiterile intertextuale.

Maniera de construire a textului proprie poeziei lui Ion Barbu este o sursă de intertextualitate pentru poezia de după el. Continuate de poeţii celei de-a doua jumătăţi a secolului XX, motive şi teme obsesive din poezia barbiană – cum ar fi: oul ca simbol al increatului (*Oul dogmatic*), iniţierea bruscă şi brutală în realităţile existenţei (*După melci*) – apar transfigurate în poezii contemporane. Ecaterina Mihăilă (Mihăilă, 2003: 131–136) analizează legăturile intertextuale ale operei lirice a lui Barbu cu poeziile *Elegia oului, a noua* de Nichita Stănescu şi *Naraţiune de primăvară* de Mihai Ursachi. Modelul textual barbian, mult mai amplu şi mai complex decât o simplă structură tematică, este un tipar specific de construcţie a discursului poetic care, asimilat de poezia contemporanilor lui sau de poezia de după el, conduce pe de o parte la epigonism:

Scanned with OKEN Scanner

Glorie de trist opal
Zonă de lunate prore
Unde moare cerul pal
Fulgerat de aurore

Eulalie: sunet-crin
Idol eleat sub geruri
Claros cu inel marin
Singur în mirate ceruri

Soare nins de acte reci
Dorice, prudente forme,
Pe orbite simple treci
Un liturgic somn de norme. (Dan Botta, S: 51)

şi pe de altă parte la o propagare intertextuală manifestă de date formale sau de conţinut, cu scopul regenerării şi redimensionării liricii sfârşitului de secol XX:

Atunci se va vedea şi nici atunci.
La capete, măsurii repetate
i s-au pierdut şi ros atâtea dungi –
ori spaţiul a-nceput să se dilate ?

Se-amână moartea, loc necucerit.
Cu pas mai scurt împarţi un drum de seară.
Din ce s-a luat, un rest descoperit
se-adaugă la număr, din afară.

Atunci şi nici atunci ! Căci vin porunci
de secetă şi umbra care-nşeală
e-a scărilor cu oasele mai lungi
şi-a lucrurilor puse la-ndoială. (Mircea Ciobanu, Pa: 30)

Intertextul este infiltrat la mai multe nivele, de la cel prozodic (ritmul şi muzicalitatea versului sunt barbiene), ori lexical (sunt folosite cuvinte specifice limbajului ştiinţific: *măsură, a se dilata,a împărţi, rest, număr*), până la nivelul combinării cuvintelor (grupuri nominale cu determinare adjectivală: *măsurii repetate, un rest descoperit*, verb la persoana a doua care corespunde unei indeterminări semantice: *Cu pas mai scurt împarţi un drum de seară*) sau al sintaxei frazei (propoziţii exclamative eliptice de predicat: *Atunci şi nici atunci!*, topică nefirească: *La capete, măsurii repetate / i s-au pierdut şi ros atâtea dungi*, raportul apozitiv supralicitat de Barbu: *Se-amână moartea, loc necucerit.*). Nefiind o imitaţie servilă a unui tip de scriitură, poezia este caracterizată prin indeterminare semantică: începe printr-o situare temporală (*atunci*) sau spaţială (*din afară*) imprecisă care se repetă eliptic în ultima strofă, sunt utilizate substantive articulate hotărât în cazul în care ele desemnează de fapt o necunoscută semantică (*măsurii repetate, spaţiul, scărilor cu oasele mai lungi*).

Scanned with OKEN Scanner

Un alt tipar prozodic parodiat este cel al baladei populare *Miorița*:

Drumuri mediane,
Plaiuri şi savane,
Lande monotone
Lirice Oenone
Duceți-mi la vale
Albele ovale
……
Ceruri paralele,
Duceți-mi cu ele
Ultim ciobănel,
(Frate mi-e şi el)
Cu ochii preplini
De-aquatici, trişti crini,
Flautele pline
De limpezi albine.

„Cioban ciobănel,
Inimă-inel,
De ce mi-ai lăsat
Vârfu-nsingurat ?
Nu mai priveghezi
Dreptele amiezi,
Nopțile abstracte,
Astrele exacte,
Culmile lucide,
Pietrele aride ?" (...) (Dan Botta, S: 41–42)

Poetul exersează posibilitățile incantatorii ale cuvintelor, arta combinatorie de tip ermetic deplasând atenția de pe semnificație pe forma sonoră a textului: „Într-o primă fază a experimentului său verbal Dan Botta tinde să scoată cuvintele din contextul lor noțional pentru ca, neutralizându-le conținutul semantic, să le trateze ca pe nişte note muzicale.(...) Printr-un efect de înstrăinare, tocmai alăturarea insolită a termenilor suprimă raporturile lor curente"(Teodorescu, 1978: 155).

Tipare prozodice consacrate sunt parodiate în poezii care oscilează între ludic şi absurd, procesul referențializării fiind îndeplinit de multe ori exclusiv de forma versurilor.

Recunoaştem în poezia lui Nichita Stănescu prozodia *Luceafărului* eminescian:

Şi pas cu pas pe urma ei
Alunecă-n odaie
Țesând cu recile-i scântei
O mreajă de văpaie.
Şi când în pat se-ntinde drept
Copila să se culce,

Se întristase ea atât de delicat
că respingeam mâncarea
lăsându-mă înfometat,
cum e de soare zarea.
Un val de mare grațios
se răsucea în spume,

I-atinge mâinile pe piept,
i-nchide geana dulce;
Şi din oglindă luminiş
Pe trupu-i se revarsă,
Pe ochii mari, bătând închişi
Pe faţa ei întoarsă.
(Mihai Eminescu, *Luceafărul*)

eu stam solemn şi fioros
înconjurat de pume.
Dădeam în jos braţul meu stâng
scăpând din degete inele,
zmaraldul zornăia nătâng
pe lespezi şi podele.
(Nichita Stănescu, OC II: 282)

Şi tiparul specific folclorului pentru copii constituie o provocare pentru poeţii contemporani datorită sonorităţii inconfundabile:

An, dan, dez,
Zizi, mani, frez.
Bat cu palma palma dreaptă
şi piciorul îl lovesc,
bat cu palmele-amândouă,
patru palme se-ntâlnesc,
patru palme de sultane
şi-un picior dumnezeiesc. (Cezar Baltag, MD: 35)

Din folclorul ritualic poeţii împrumută structura textuală caracteristică descântecelor:

Ieşi din toate oasele ca bătaia în uşă, ca puiul cucului când înverzeşte tânjala şi arde cărbunele. Iar când ţi-e larg în casă, pune un spin în mijloc. Şi tivicana, şi berbecana, şi păpădie, die, şi ieşi furnică din picior, şi când se spune de râs nu se vorbeşte de plâns. (Cezar Baltag, ŞO: 108)

Întâlnim şi poezii în care autorul combină influenţele textuale ale descântecelor cu structuri care amintesc de rugăciunile bisericeşti:

Încă şi de sine se zice
că se deosebeşte cineva
cu întâmplarea cea despărţită
mult întâlnindu-se.
Că se deosebeşte de sine când merge
şi se deosebeşte când stă
şi se deosebeşte de sine când doarme
şi se deosebeşte de sine când este bătrân.
Însă întâmplarea celor de un nume
este fără desfacere
şi zilele lor împreună sunt
şi vorbele lor
nu au nici o depărtare
una de alta nu sunt

Scanned with OKEN Scanner

ci toate sub împreună fel
se aşează
precum trupul omului se încălzeşte
din întâmplările lui. (Cezar Baltag, ŞO: 7)

Subtilitatea intertextuală este mai discretă atunci când intertextul nu este explicit ci este implicit, poetul modern sau postmodern modelând o imagine poetică cunoscută în manieră proprie. Arghezi din *Flori de mucigai* se regăseşte transfigurat în poezia lui Nichita Stănescu:

Aş ciocăni cu unghia până când
n-aş mai avea unghie,
şi cu degetul până când
mi s-ar toci (OC I: 346)

Pentru comparaţie, notăm parţial textul arghezian:

Le-am scris cu unghia pe tencuială
Pe un părete de firidă goală,
Pe întuneric, în singurătate,
Cu puterile neajutate (...)
Când mi s-a tocit unghia îngerească
Am lăsat-o să crească
Şi nu a mai crescut

Examinând în paralel hipotextul şi hipertextul constatăm că Nichita Stănescu preia doar imaginea metaforică devenită emblematică pentru poezia argheziană. Sunt identificaţi astfel termeni-cheie: *unghie, a se toci*, care îşi pierd semnificaţia din textul iniţial. Aluzia nu aparţine deci planului substanţei ci doar celui al formei.

Mult mai subtil, Nichita Stănescu apelează intertextual la imaginea reflectării zenitului în apă din poezia *Din ceas dedus* a lui Ion Barbu:

Deci să muşcăm nervurile dedate,
cu cerul gurii grav rănit,
de fierul nemilos al undiţei, legate
de lancea înclinatului zenit.
Din apa norilor şi-a aerului tare
să ni se zvârcolească pe sub stele-n vid,
ca peştii, trupurile-n sufocare. (OC I: 225)

Barbianul *nadir latent* îşi are corespondentul în construcţia *înclinatul zenit* iar reflectarea cirezilor în apă (*înecarea cirezilor agreste / în grupurile apei*) se traduce prin contopirea cerului cu apa (*Din apa norilor şi-a aerului tare / să ni se zvârcolească pe sub stele-vid, / ca peştii, trupurile-n sufocare*).

Scanned with OKEN Scanner

O altă variantă a aluziei intertextuale este utilizarea numelor de autori, de personaje şi titluri de opere:

albe-n şorturi negre, defilau Isolde
s(z)ilnic, între sfântu' Graal şi abator (Şerban Foarţă, OS: 50)
dar nu lăsa ca Hänsel şi ca Gretel
nimic în urmă-ţi cât mai ţii de el ! (Şerban Foarţă, OS: 99)
– Domnule (având un arc motric
şi cu aceeaşi maslă pe cât cred
cu în veci neconsolatul Roderick
stirpei Usher ultim sterp ered) (Şerban Foarţă, OS: 125)
Pe rafturile bibliotecii mele
un Goethe negru şi un Dante alb (Şerban Foarţă, OS: 289)
– Scriu din nou Oda în metru Antic, i-am răspuns (Nichita Stănescu, OC II: 197)
Sancho s-a certat cu mine
şi m-a părăsit de multă vreme. (Nichita Stănescu, OC II: 224)
De Hamlet cel din Danemarca, eu
să fiu odată mai fiind lăsat în pace (Nichita Stănescu, AM: 261)

Unele aluzii intertextuale sunt mai uşor de decodificat (personaje consacrate, accesibile cititorilor de diverse categorii: *Hansel, Gretel, Isolda, Hamlet, Sancho,* sau scriitori cunoscuţi ai literaturii universale: *Goethe, Dante*), altele necesită un bagaj cultural mai bogat (personajul *Roderick Usher* din nuvela lui Edgar Allan Poe *Prăbuşirea casei Usher*).

În poezia contemporană, cea mai evidentă şi mai exploatată formă a aluziei intertextuale este **parodia**, o „creaţie literară în care se preiau temele, motivele şi mijloacele artistice ale altei opere literare sau ale unui autor în scopul de a obţine un efect satiric sau comic" (DEX, s.v.). Considerată o formă a paratextualităţii (Spiridon, 1984: 81–82) datorită faptului că este obţinută prin prelucrarea sau transformarea unui text, parodia a devenit în perioada modernă o practică frecventă. Un „practicant" remarcabil al acestui tip de scriitură se dovedeşte poetul Şerban Foarţă atunci când, luându-şi ca reper opera celui mai mare dramaturg român, scrie volumele *Caragialeta* şi *Caragialeta bis.* Parodia este declarată, poetul utilizând motouri din scrierile lui I. L. Caragiale sau chiar titlurile operelor lui : *O noapte furtunoasă* (C: 13, 15, 17), *Amicul X* (C: 32), *Tren de plăcere* (C: 49, 60), *C.F.R.* (C: 45), *Moftul român* (C BIS: 6), *Căldură mare* (C BIS: 14), *Five o'clock* (C BIS: 16), *Justiţie* (C BIS:50). Parodierea propriu-zisă însă se situează la nivelul conţinutului poeziilor. Spre exemplu, una din parodiile numite *O noapte furtunoasă (sau n° 9)* reconstituie în manieră comică atmosfera piesei de teatru a lui Caragiale. Pe de altă parte, prozodia aminteşte de versificaţia *Luceafărului* şi de a altor texte eminesciene din aceeaşi perioadă:

Eu te crezusem mai deştept,
dar însă eu sunt proasta
ce mi se bate ochiul drept,
Chiriac, şi-n noaptea asta,

Scanned with OKEN Scanner

pentru 'mneata, care ţi-am zis
că doar de gura Ziţii
m-am dus la Iunion, - ca-n vis
privind la eschibiţii...

Căci tomnai mi se dase semn,
în dimineaţa aia
vărsasem sfântul undelemn
pe jos, mânjind odaia !

Încă 'mnealui mă mângâia
ca să nu-mi pierz tăria
de înger, cum că n-o să-i ia
foc cherestigiria;

iar de-o să arză, arză-n plin
că-i asiguripsită!
Ci-n suflet, eu aveam un spin
şi-o spaimă nelipsită,

fincă lăsându-te, Chiriac,
ştergându-ţi puşca, parcă
te vedeam mort, şi ce-o să fac
când puşca se descarcă

în mâna ta? Că n-am văzut
nimic, de răul puştii,
cât la comèdii am şezut,
iar tu te faci că nu ştii.

Mi-eşti drag din tot al meu străfund,
dar n-aş mai bea clondirul
amărăciunii pân' la fund...
Chiriace, na-ţi mondirul! (C: 15–16)

Tot ca expresie a paratextualităţii, poezia colaborează cu alte forme extratextuale, în acest caz cu subsolul, unde poetul face precizarea: *Un alt final (pentru albumul d-voastră): Mă jur pe ce vrei tu, din greu, / când steaua-mi se deoache, / de tine să n-am parte, eu, / şi nici de Dumitrache!*. În cazul parodiilor de acest tip decriptarea semnificaţiilor textului depinde de cunoaşterea prealabilă a textului de bază, parodiat: „un text parodic nu poate fi realmente «înţeles» fără cunoaşterea textului parodiat" (Vasiliu, 1985: 8).

Deşi este o variantă ludică a aluziei intertextuale, parodia poate conţine şi citate (în acest caz, din Eminescu): *I-a spus, făcând-o a muri / de râs, perversa, / **că toţi se nasc spre a muri** / şi viceversa.* (Şerban Foarţă, C BIS: 29). Caracterul parodic constă însă în

Scanned with OKEN Scanner

substituția versului eminescian *Şi mor spre a se naşte* (forma inversată a versului anterior, *că toți se nasc spre a muri*) cu termenul colocvial *viceversa*.

Un alt exemplu care dovedeşte abilități parodice şi ludice deosebite este sonetul *Softul român* (aluzie la caragialianul *Moftul român*) al aceluiaşi autor:

Softul român
Rom@ni@n Soft,
nu e un moft
ca ăl bătrân, –

prin care, în
alt ev, la Brofft,
Marele Kopht
ți-era frățân...

Fraților, softul
este un Hopa –
Mitică ... Moftul

rămâne hardul,
prin care gardu-l
sări, -în Evropa. (C BIS: 72)

Parodia poate fi chiar mai îndrăzneață şi mai neaşteptată cu cât trimiterile intertextuale sunt mai numeroase şi mai variate. Pe un ton ironic, demonstrând încă o dată mari abilități lingvistice, Foarță pastişează poezia lui Alexei Mateevici, *Limba noastră*:

Mult e dulce şi sărată
brânza ce mâncăm,
altă brânz-adevărată
ca ea nu aflăm.
Chiar şi-atunci când e iască
sau duhneşte-a seu,
mâncați brânză românească
pentru Dumnezeu! (C BIS: 8)

Poetul dovedeşte astfel că parodia şi pastişa nu sunt un simplu divertisment accidental în opera unui scriitor liric. Acest tip de text poate deveni chiar o carte de vizită, o modalitate caracteristică de transfigurare artistică a limbajului. Parodia nu semnifică, în maniera lui Foarță, nici facilitate şi nici ilaritate gratuită, ci o cultură vastă, o extraordinară capacitate de a modela limbajul. Apelul la stilurile individuale ale scriitorilor consacrați se transformă astfel în stil propriu, în specificitate. Un exemplu potrivit pentru a ne susține opinia este volumul *Clepsidra cu zăpadă*, volum de „traduceri, adaptări, pastişe", după cum notează însuşi autorul în subtitlu. Întreaga lucrare dovedeşte o vastă erudiție, cititorul model fiind în mod obligatoriu un gustător de „finețuri"

Scanned with OKEN Scanner

filologice, un cunoscător al literaturii mari, universale. Volumul nu se adresează astfel decât unui public atent selecționat, unor „inițiați" care răspund benevol la provocările textului. Tocmai în aceasta constă ermetismul filologic al poeziei lui Foarță.

Amalgam eterogen de termeni neologici sau ieșiți din uz, de structuri arhaice sau îndrăznețe, vocabularul poeziei moderne turnat în tipare abuzive indică mascat pericolul stereotipiei formelor care amenință poezia contemporană tocmai atunci când aceasta intenționează să fie mai originală, mai nonconformistă și mai novatoare.

3.7.1.2. Intertextualitatea interlingvistică

Primul și cel mai elementar cod pe care poezia îl impune este limba în care se produce comunicarea, sistemul supraordonat de elemente lexicale organizate de reguli morfo-sintactice proprii. Tentația de a depăși granițele date ale unei limbi duce la o „cooperare interlingvistică" (Parpală – Afana, 1994: 76) care distruge transparența semnului în mod demonstrativ. Această cooperare între limbi semnifică un fel de indiferență față de forma expresiei. Se poate observa că, pe măsură ce codul limbii române este dislocat, deși cititorul poate cunoaște toate limbile în cauză, comunicarea este închisă.

Un prestidigitator desăvârșit în manipularea limbilor de circulație internațională dar și a celor ieșite din uz (latina), Șerban Foarță își demonstrează virtuozitatea lingvistică:

Doamne pierd !
A l'ombre des jeunes filles en fleurs,
À l'ombre des jeunes filles en fleurs, (OS: 261)

În exemplul citat, întâlnim și o formă de intertextualitate intersistemică – citarea fidelă a titlului unui roman scris de Marcel Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*.

Poetul combină în aceeași poezie chiar mai multe limbi străine:

Ah canalia e un canal: mai gros
al Berolinei noastre – mai năduşind şi pentru
Frau Presse (în penurie de „faits divers atroces").
*
Remember ! Trece-o albă mireasă (ca un nufăr):
în herburi meine Hauptstadt s-o pui – eu ți-o donez ! (OS: 94)

sau scrie exclusiv în limba engleză sau latină:

– făr' de-aceea-n care țip:
who is the godship of that godless ship
led by the Devil's bifurcated whip
full of blind sailor with a grin so nice ?
What sights of ugly death within mine eyes !
Full of stale touchwood not of dewy rose ?
What stench of noisome death within my nose !) (OS: 104)

Scanned with OKEN Scanner

Animula, vagula, blandula,
quid obstat quominus sis
plene beata in glandula
quae pinealis est dicta ?
Quae maledicta ? Quae ficta
idola picta ?Quae vis ?

Animula, comes hospesque
corporis mei, o te !
Qui oppressores hostesque
tibi sunt ? Ianua nogra ?
Vana consilis pigra:
„Migra e media re ..."?

Animula, corporis dominus,
corporis forma & vis,
quid tenet te quominus,
mea innatula, datula,
multa quae habes peccatula,
semper beatula sis ?
EXPLICIT (OS: 195)

Fără a se limita la simplul filtru al limbii latine – prin care ermetizarea este datorată codului – Foarță apelează din nou la citarea fidelă: primul vers al motoului cărții *Memoriile lui Hadrian*, scrisă de Marguerite Yourcenar – *Animula vagula, blandula* („Suflet mic, suflet blând şi călător"), el însuşi citat dintr-un poem al protagonistului cărții.

Ambiguitatea se amplifică în situația în care poetul plasează în text fragmente din opere literare scrise în alte limbi, pe care le „traduce" în replici construite în aceeaşi modalitate:

oh saisons oh châteaux
quelle âme est sans défaut
o vacanțe o castele
vai de păcatele mele (Dan Laurențiu, AE: 51)

Dan Laurențiu preia un citat din poezia *O saisons, ô châteaux*, versuri de Arthur Rimbaud. Urmând aceeaşi structură exclamativă, poetul le adaptează semnificația imprimându-le o notă parodică.

Interesul poate fi cel mult provocat de stilistica variației şi nu de complexitatea semnificațiilor, fragmentarismul, montajul acestor secvențe poliglote conducând la o lipsă de legături referențiale. Antimimetic şi autoreferențial, textul înlătură constrângerile impuse de limbă, construind un limbaj universal dar totuşi marcat puternic de particular. O atitudine declarat livrescă față de codul limbii o are Şerban Foarță atunci când, pastişând celebra *Ballade des dames du temps jadis* a lui François Villon, combină versuri scrise în mai multe limbi străine precum şi caractere grafice diferite.

Scanned with OKEN Scanner

Melanj ostentativ de latină, greacă, franceză veche, engleză, rusă, germană, italiană şi spaniolă, poezia sfidează cititorul şi modifică însăşi noţiunea de lectură transformând-o într-un joc în care contemplarea textului devine finalitatea exclusivă a receptării. Actul comunicării se deplasează de pe sens pe forma preţioasă şi livrescă a poeziei, în condiţia în care conţinutul este el însuşi rodul intertextualităţii. Punctul de plecare este hipertextul lui Villon, *Ballade des dames du temps jadis*. Poezia nu este însă un simplu exemplu de intertextualitate interlingvistică, deoarece combină citarea fidelă a versurilor lui Villon, scrise în franceza veche, cu traducerea acestora în diferite limbi străine ori cu adaptarea lor la franceza modernă. Textul devine astfel un adevărat „festin" al traducerilor şi adaptărilor. Pentru a se observa mai bine modificările pe care Foarţă le realizează asupra hipotextului, vom pune în paralel poezia acestuia cu textul original al lui Villon[39].

HIPOTEXTUL	*HIPERTEXTUL*
Ballade des dames du temps jadis	**Balada doamnelor în vavil(l)onică transcripţie**
Dites moi ou, n'en quel pays *Est Flora la belle Romaine ;* *Archipiade ne Thaïs* *Qui fut sa cousine germaine ;* *Echo, parlant quand bruit on mene* *Dessus rivière ou sus étang,* *Qui beauté ot trop plus qu'humaine ?* *Mais ou sont les neiges d'antan ?*	**Sag mir in welch' ein Ort ist Miss** **Italien,** *Flora la Romana,* ' Αλκιβιάδης καί Θαίς , *Sua cugina gran germana;* *Ed Eco, pronta ma lontana,* *Desus rivière ou sus étang,* **Der'n Schönheit war** *plus quam humana,* **Aber wo sind die Schneiges** d'antan ?
Ou est la sage Heloïs, *Pour qui fut châtré et puis moine* *Pierre Esbaillart a Saint Denis ?* *Pour son amour ot cette essoine.* *Semblablement ou est la roine* *Qui commanda que Buridan* *Fût jeté en un sac en Seine ?* *Mais ou sont les neiges d'antan ?*	*Where is the wise girl Heloïs* *Because whose abelardiana* *Calamitas à Saint Denis* *Incepit (Domine, Hossana !);* *E dov'è ora la sovrana* **Die nun befahl daß Buridan** **Verschlungen sein sool,** *a Sequana;* А где прекрасный снеж d'antan ?
La roine Blanche comme un lis *Qui chantoit a voix de seraine* *Berthe au grand pied, Bietris, Alis,* *Aremburgis qui tint le Maine,* *Et Jeanne, la bonne Lorraine* *Qu'Anglois brulerent a Rouen ;* *Ou sont ils, ou, Vierge souvraine ?* *Mais ou sont les neiges d'antan ?*	*La Roine Blanche comme un lis,* *Sirenæ dulcis vox insana;* *Berthe au grand pied, Bietris, Alis,* **Aremburgis von Mainz: Johanna** **Aus Lothringen,** *dov'è Giovanna* *Burnt by the Britons à Rouen;* *Dime, Tú, Madre soberana* *¿Dónde estàn hoy las nieges d'antan ?*
Envoi *Prince, n'enquerez de semaine* *Ou elles sont, ne de cet an,* *Qu'a ce refrain ne vous remaine :* *Mais ou sont les neiges d'antan ?*	***Envoi*** *Sweet Prince, eu nu zic omnia vana,* *Cât despre, însă, antean-* *nua nix, întreab-o pe Morgana,* *Aşa: Où sont les neiges d'antan ?* (CZ: 165–166)

Scanned with OKEN Scanner

Finalul poeziei se îndepărtează de scopul inițial și erudiția (deși eliminată din discuție, cu falsă modestie, chiar în introducerea[40] pe care poetul o face volumului) căpătă rol semiotic autocomunicându-se. Efectul lecturii devine astfel „înlocuirea «plăcerii» consecutive sensului cu efecte de brain-storming, cu subminarea stereotipiilor de receptare" (Parpală – Afana, 1994: 78).

3.7.2. Intertextualitatea semiotică

Intertextualitatea semiotică, sau *heterointertextualitatea* (Măgureanu, 1985: 10), *situează* codul lingvistic în raport cu alte coduri socio-culturale care aparțin semioticii. Teritoriul bine delimitat al limbii poate fi depășit, discursul poetic apărând „ca locul de convergență a codurilor lingvistice și de altă natură efectiv utilizate" (Coteanu, 1985 II: 44). Având ca rezultat „suprapunerea a cel puțin două specimene de text din aceeași serie (ambele poetice ori ambele nonpoetice) sau *din serii diferite (poetice-nonpoetice)* (s.n.)" (Id.), intertextualitatea de tip semiotic presupune o pluralitate de planuri și o coocurență a codurilor nonlingvistice (plastic, grafic, cinematografic, muzical, etc) cu cel lingvistic:

Despre un oarecare Chopinhauer

Ajuns la cină cu-ntârziere, diseară, dl Chopinhauer, din buzunarul de la pieptul gherocului îngust va scoate, cu greu, un rând de verighete, două cătușe mici de aur, cu două nume:

C h o p i n h a u e r

(având, pe cestălalt, să-l spună nu fără a privi, pe gânduri, la botul negrelor lui ghete).

vestindu-ne,-n sfârșit, logodna-i cu dșoara YZ! La care, veterana casei, cu mâna-i pâlnie la ureche, va cere,-mbujorată, bisul acelui nume, iar pensiunea va sfărâma,-ntre pleoape, lacrimi, cum perle într-un creuzet, – pentru ca doctorul să zică, la vizita de dimineață, că ne-a crescut, de ieri, tensiunea[*].*

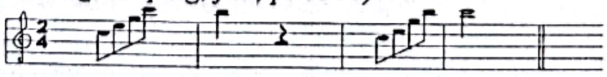
Va fi atâta pace-n aer, încât vom tresări când, albă, făina lămpilor va prinde să cearnă, dens, prin site Auer[**]*. – „Aduceți lângă pat clavirul: noctur-na-mi ultimă se cheamă, de nu mă-nșel,* ***Die Welt als Wille...***[***]*"; nimic nemaiputând, altminteri, să-ngaime dl. Chopinhauer, cuvântul căruia din urmă va bântui prin încăpere, nevralgic, surd și fără noimă, ne'ngăduit de multe zile.*

---

[*] *Anacronism, pesemne, pardonabil, într-un perimetru al ficțiunii.*

[**] *Cf. nota anterioară*

[***] *Cf. Arthur Schopenhauer,* ***Zur Metaphysik der Musik*** *(în* ***Die Welt als Wille und Vorstellung****, II. Teil, Inselverlag, Leipzig, f.a., p. 1232):*



(Șerban Foarță, OS: 190)

Scanned with OKEN Scanner

La nivel lingvistic se constată obținerea unui cuvânt prin procedeul dublu deraiere – combinare. Fenomen studiat în lingvistica românească, deraierea lexicală apare la „cuvinte întrebuințate în locul altora cu care au în comun unul sau mai multe sunete la început" (DSL, s.v.). Astfel, numele proprii *Chopin*, respectiv *Schopenhauer*, pe baza asemănării lor formale, sunt combinate într-un singur cuvânt – *Chopinhauer*.

Textul este îmbogățit şi cu o aluzie la poezia eminesciană, formă a intertextualității de cod intersistemică: *Va fi atâta pace-n aer, încât vom tresări* . Regăsim aici o trimitere la un vers din *Scrisoarea IV* : *E atâta vară-n aer, e atât de dulce somnul*, substituția substantivului *vară* cu *pace* fiind justificată tot intertextual, de alt context eminescian: *Dorminde cu un aer de pace, liniştiri* (*Din străinătate*).

Folosirea abuzivă (şi de cele mai multe ori previzibilă) a acestui tip de intertextualitate, caracteristic postmodernismului şi mai puțin concludent în ceea ce priveşte ermetizarea discursului, împinge literatura spre manierism. Relevant este volumul lui Romulus Bucur, intitulat *Cântecel(e). fast-food poems* (ed. Paralela 45, Braşov, 1998), din care selectăm un exemplu concludent:

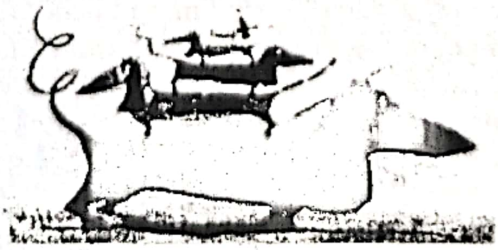
Romulus Bucur

cîntecel

unu doi trei
patru cinci
cîini ghemuiți pe stradă

la dreapta beznă

ai grijă să nu
călci pe ei
cînd te duci acasă
unu
doi
trei
patru
cinci



cîini ghemuiți pe stradă

Scanned with OKEN Scanner

În situația de față nu se poate vorbi de ermetism, eventuala închidere a receptării fiind rezultată doar din nonconformismul programatic pe care poetul îl afișează. Transgresarea codului lingvistic sugerează aici incapacitatea limbii de a satisface cerințele inspirației poetice posmoderne, care apelează la alte mijloace de exprimare a mesajului poetic. Rămâne de văzut cât este sublim și cât exhibiție vană în căutarea disperată a originalității.

*

Înțeleasă, în sens larg, „ca o caracteristică inevitabilă a oricărui text – produs și receptat pe fundalul altor texte, în care se concretizează o serie de convenții (de exemplu cele literare) – sau, în sens restrâns, ca o relație intențională, *marcată*, între un text dat și unul sau mai multe alte texte (recognoscibile în identitatea lor precisă sau doar ca tip ori manieră stilistică) " (Zafiu, 2000: 62), intertextualitatea ca adaptare a textului la matrice (Riffaterre, 1983) lasă cititorului libertatea de a stabili raporturi între text și interpretant sau între text și intertext (Ibid.: 205). Prin urmare, lectorul își asumă conținutul ca versiune a ceea ce este pe punctul de a citi. Competența de lectură îi permite să reacționeze în contact cu textul implicându-l într-un exercițiu, anevoios sau nu, de descoperire a infiltrării hipertextuale sau, dimpotrivă, blocându-i receptarea.

3.8. Funcţia „ermetizantă" a metaforei

Parafrazând cunoscutul studiu al lui Tudor Vianu dedicat metaforei (Vianu, 1964: 27-108), am luat în discuție, în capitolul de față, situațiile în care, prin intermediul acestui trop, se ambiguizează până la opacizare semnificațiile poeziei moderne și postmoderne. În mecanismul textual, figurile semantice reprezintă, în general, o modalitate de realizare a coerenței dar și un mijloc de dezambiguizare: „Identificarea unui fond figurativ unitar în construcția textului poetic poate fi folosită, deci, atât ca argument pentru delimitarea și definirea textului în sine, cât și pentru clarificarea lecturii sale" (Mancaș, 1988: 302). Sensul global se construiește astfel prin figuri sau chiar printr-o singură figură care se repetă, dând unitate textului (Id., 1976: 29). Așadar, decodificarea figurii corespunde unei decodificări a semnificației supra-frastice a textului.

Perioada modernă și cea postmodernă au adus însă în poezie prefaceri semnificative și la nivel figurativ. Deși scriitori contemporani, adepți ai unei „revoluții" textuale, au apelat la o *retorică negativă (*Id., 1988: 303), anulând noțiunea de limbaj figurativ[41], alții au redimensionat valențele tropilor prin îndreptarea atenției asupra nedeterminării, a indecisului, a vagului. Cea mai indicată figură pentru slujirea ideii de ambiguizare a limbajului poetic s-a dovedit a fi metafora, element retoric și așa destul de eterogen ca forme de manifestare.

În lucrările de lingvistică, metafora este prezentată ca fiind o „figură semantică (trop) prin intermediul căreia se prezintă ca echivalenți doi termeni distincți, realizându-se între aceștia un transfer de trăsături semantice" (DSL, s.v.). Considerat drept o „comparație prescurtată" (Quintilian, 1974), acest trop presupune substituirea unui termen (*termenul metaforizat*) prin altul (*termenul metaforic*), substituire justificată semantic:

Scanned with OKEN Scanner

„termenul metaforic care se substituie celui propriu este în parte identic cu acesta din urmă şi în parte deosebit de el" (Vianu, 1964: 29). Prin urmare, descrierile semice ale celor doi termeni însumează, pe de o parte seme comune (genul proxim) şi, pe de altă parte, seme diferenţiatoare (diferenţa specifică).

Spre deosebire de celelalte figuri, metafora nu presupune în mod obligatoriu existenţa trăsăturilor semantice comune termenului metaforizat şi termenului metaforic. Genul proxim poate fi asigurat de contextul metaforei (Mancaş, 1970: 325). Contextul contribuie la construirea semnificaţiei globale şi a conexiunilor semantice tot astfel cum participă şi la de-construcţia sensului, la alterarea univocităţii mesajului.

Văzută ca o „abatere de la normă" (Marcus, 1970: 147), metafora constituie în poezia modernă o provocare de a schimba regulile retoricii tradiţionale, devenind într-o anumită măsură „o abatere de la abatere". Aşa cum este conceput de teoria textului (Van Dijk, 1972 b), procesul de metaforizare presupune o sumă de abilităţi pe care vorbitorul trebuie să le deţină:

1. să identifice relaţiile semantice negramaticale cu o propoziţie sau o secvenţă de propoziţii
2. să identifice, la nivelul unui lexem, trăsăturile incompatibile cu sensul lui de bază sau cu alte lexeme ale relaţiei metaforice
3. să identifice în mod implicit astfel de trăsături incompatibile din punct de vedere co-textual[42]
4. să construiască o reprezentare semantică bine formată, subiacentă unei propoziţii prost formate, pe baza trăsăturilor co-textuale incompatibile.
5. să producă parafraze bine formate realizând o reprezentare bine formată la nivelul de suprafaţă.

Prin selectarea unor lexeme incompatibile din punctul de vedere al unei „normalităţi" lingvistice, vorbitorul introduce în structura semantică a textului o sumă de restricţii de selecţie şi combinare. Aceste restricţii pot deveni în textul poetic un argument al coerenţei semantice a textului. Astfel, introducerea unui lexem care nu respectă restricţiile selective produce o anomalie într-un text iar în structura de adâncime se semnalează „ambiguităţi textuale globale" (Ibid.: 75). Figura se dovedeşte o modalitate de deconstrucţie a sensului textual, parţial sau global (Vultur, 1992: 40–41), deschide textul sau îl închide iremediabil, se manifestă ca „principiu dezorganizator" (Ibid.: 42).

Relaţia de la nivel semantic între elementele metaforei se estompează până la anihilare: „metafora modernă tinde către distanţarea de procesul mecanic al analogiei (parţiale) urmată sau nu de substituţie" (Mancaş, 1991: 202). Fiindcă, spre deosebire de metonimie, metafora nu este o figură liberă de realizarea sa contextuală (Mancaş, 1973: 441), poezia contemporană exploatează anturajul lexico-semantic al tropului în scopul ermetizării semnificaţiei poetice. Mai mult decât în orice altă perioadă din istoria limbajului poetic, asocierea termenilor metaforei îşi pierde parţial sau total motivarea: *Lepădare de copii sunt cuvintele / Smulgere de limbă este / prea frumoasa mea poveste* (Nichita Stănescu, OC II: 41), *cu tine în mine rămân înghețat / ... suavă meninge / şi somn tulburat.* (Nichita Stănescu, OC II: 43), *Ce cântec? / Greață de piatră borțoasă / de soare cu lumină-n pântec / de gândire țestoasă* (Nichita Stănescu, OC II: 56), *O deșteptoșare, / un fel de cheag de sânge / îmi este natura în arătare / lacrimae rerum, ce plânge.* (Nichita Stănescu, OC II: 309), *Soldați ai secundelor, / copaci până-n toamnă, /*

Scanned with OKEN Scanner

ah, voi infinitive, (Nichita Stănescu, OC II: 309), *Geometria e liniştea / întâmplării* (Nichita Stănescu, AM: 49), *Seama poeziei este / Făt-frumosul din poveste / care nu descalecă / şi nu se înduplecă* (Nichita Stănescu, AM: 120), *Verdele ierbii e lenea ochilor mei, / furnicile sunt şchiopătarea alergării mele,* (Nichita Stănescu, OC II: 284), *Draga mea, rugina mea de demult, / desculță ca un tei însetat* (Cezar Baltag, ŞO: 10), *Vezi calcarul: e ramura de cerb / care-a rodit pe-ntinderea uscată* (Mircea Ciobanu, Pa: 57), *Simțeam tuneluri din calcar şi marnă, / Eternități abrupte, ferecate, / La catul din cinabrul gol, lăcate.* (Leonid Dimov, 7P: 46).

Deşi au forma unor metafore *in praesentia* (numite şi *explicite* sau *coalescente*) (DSL, s.v.), fiind construite după formula **A este B**, figurile citate se caracterizează prin echivoc. Elementele metaforei nu au întotdeauna în comun trăsături semantice, apropierea sensurilor celor doi termeni – metaforizat şi metaforic – fiind asigurată de contextul în care apare tropul. Prin urmare, substituția este intermediată de contextul mai larg al frazei sau de determinanții celor doi termeni ai metaforei. În exemplele citate, contextele nu contribuie cu nimic la construirea sensului, dimpotrivă accentuează şi mai mult ambiguitatea. Punerea în relație a termenilor îşi pierde motivația semantică:

A	=	**B**
cuvintele	=	*Lepădare de copii*
prea frumoasa mea poveste	=	*Smulgere de limbă*
[eu]	=	*suavă meninge şi somn tulburat*
cântec	=	*greață de piatră borțoasă de soare cu lumină-n pântec de gândire țestoasă*
natura în arătare	=	*descețoşare, un fel de cheag de sânge*
infinitive	=	*soldați ai secundelor, copaci până-n toamnă*
geometria	=	*liniştea întâmplării*
seama poeziei	=	*Făt-frumosul din poveste care nu descalecă şi nu se înduplecă*
verdele ierbii	=	*lenea ochilor mei*
furnicile	=	*şchiopătarea alergării mele*
[tu], draga mea	=	*rugina mea de demult, desculță ca un tei însetat*
calcarul	=	*ramura de cerb care-a rodit pe-ntinderea uscată*
tuneluri din calcar şi marnă	=	*eternități abrupte, ferecate, la catul din cinabrul gol, lăcate*

Pe lângă faptul că termenii puşi în relație sunt incompatibili din punct de vedere semantic, contextele metaforelor frapează prin lipsă de motivare, precum şi prin ineditul asocierii ori al determinărilor: ***suavă*** *meninge,* ***greață de piatră borțoasă,*** *soldați* ***ai secundelor,*** *liniştea* ***întâmplării,*** *Făt-frumosul (...)* ***care nu descalecă şi nu se înduplecă,*** *rugina mea* ***de demult, desculță ca un tei însetat*** etc.

Descrierea semică a mecanismului metaforei demonstrează lipsa de motivație în asocierea celor doi termeni: ***Sângele*** *e desigur* ***lumina*** */ cum decade în geometrii* (Daniel Turcea, Ep82: 26). În procesul metaforizării, descrierile semice ale termenilor *sângele* şi *lumina* nu înregistrează nicio trăsătură comună:

Scanned with OKEN Scanner

A	B
sângele	*lumina*
[+ Substanță]	[– Substanță]
[+ Lichid]	[+ Vizual]
[+ Organic]	[– Organic]
[+ Culoare]	[+ Radiație]
[.....]	[.....]

Dat fiind faptul că termenul metaforizat (*sângele*) nu are trăsături de sens comune cu termenul metaforic (*lumina*), contextul ar trebui să intermedieze transferul semantic. Determinantul propozițional *cum decade în geometrii* este însă incompatibil cu cei doi termeni ai metaforei. În plus, conține el însuşi o relație incompatibilă din punct de vedere semantic, între verbul *decade* şi determinantul său *în geometrii*.

Nici metaforele *in absentia* (numite şi *implicite*) nu sunt neglijate de poezia ermetică. Acestea, având formula **B în locul lui A** (DSL, s.v.), sunt caracterizate prin dificultatea sau chiar imposibilitatea înțelegerii termenului metaforizat A: *Deschide-te convalescentă vale / să treacă de hotarul galben cel / incinerat de liniştea pe care / în reci extaze o creştea în el* (Cezar Baltag, P: 49), *În mine desprimăvărează / şi se adapă nechezând / doi gemeni cai ce-şi eclipsează / din goană nopțile pe rând.* (Cezar Baltag, P: 59), *Glorie de trist opal / Zonă de lunate prore / Unde moare cerul pal / Fulgerat de aurore* (Dan Botta, S: 51), *Soare nins de acte reci / Dorice, prudente forme* (Dan Botta, S: 51), *mecanism lotus în apa mecanică / interior şi fragil / te aperi* (Daniel Turcea, Ep: 15). Termenii metaforici, în mod obligatoriu luați în întregul lor context, presupun o deschidere a posibilităților de interpretare, libertate pe care poeții şi-o iau în vederea distrugerii univocității mesajului.

Conform regulilor retoricii tradiționale, metafora implicită presupune ca termenul metaforizat, absent în text, să existe în structura profundă a metaforei (Mancaş, 1970: 331). În poezia ermetică, nu există însă niciun indiciu semantic al acestuia, ceea ce conduce la ambiguizarea termenului aflat în text: *oriunde, oricât de departe, Acolo / Clopotul golului* (Daniel Turcea, Ep82: 45), *Când te-ai deschis în mine / clopot de albuş plâns / peşteră a înotătorilor veşnici / fâlfâitoare?* (Cezar Baltag, P:172), *Noateno, nenăscuto, / trandafir nechezător. (...) / Noateno, înalto, / trandafir sugrumător.* (Cezar Baltag, P:24–26).

Preferate de poeții contemporani pentru capacitatea lor de a obscuriza semnificația globală a textului, ***metaforele în lanț*** se construiesc prin transfer de trăsături semice de la un termen la altul. Cu cât elementele metaforei sunt din sfere semantice mai îndepărtate, cu atât se închide mai mult mesajul poetic:

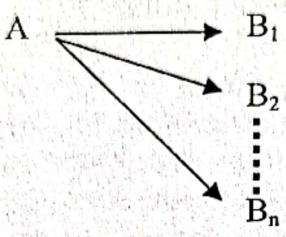
Din drumuri înnodate, în spații muritoare
*un **fluture** perpetuu în care dorm stihii,*
***codru** de viscole ereditare,*
*enorm **stejar** de nervi şi hematii,*
metamorfoză**-ntoarsă, **strămoş** invers, **copil
în care mama doarme spre a-l naşte
şi somnul alb al unui Endymion fosil

Inv. 182934

Scanned with OKEN Scanner

neîntâmplări de tinereţe paşte,
aude cum respiră ostatic şi fierbinte
ca larva în adâncuri de muzical tunel
un Dumnezeu astenic în crinul ce presimte
necroza paradisului din el. (Cezar Baltag, P: 63)

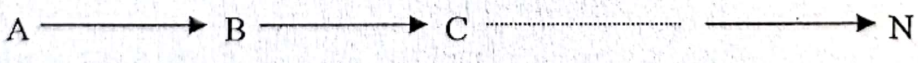
Relaţia de metaforizare se stabileşte între un termen metaforizat (*fluture*) şi mai mulţi termeni metaforici (*codru, stejar, metamorfoză, strămoş, copil*). Transferul semantic de la un termen la altul ar putea fi schematizat în felul următor:



Ambiguitatea provine însă, în primul rând, de la faptul că termenul metaforizat este şi el, la rândul lui, un termen metaforic, o metaforă *in absentia* al cărei termen metaforizat nu se poate percepe. De asemenea, determinantul adjectival *perpetuu* şi determinantul propoziţional *în care dorm stihii* impun termenului regent un sens figurat, dificil de sesizat. Datorită contextelor care conţin incompatibilităţi de ordin semantic (*codru **de viscole ereditare**, stejar **de nervi şi hematii**,* etc.), analiza semică a termenilor ce intră în relaţie de metaforizare este ineficientă, semnificaţia globală a strofei fiind neclară.

Tot o metaforă cu rol ermetizant este şi finalul poeziei *Explozia*, scrisă de Daniel Turcea (Ep82: 26): ***Tu** / eşti / şi nu eşti / asfixiante **fereşti** / **peisaje** cu oameni în gură / **ploi** de sânge între cruce şi ură.* La o examinare atentă, se observă o distanţare mai mare între elementele metaforei decât în exemplul anterior. Asocierea termenului metaforizat *tu*, un posibil substitut pentru fiinţa iubită, cu termenii metaforizaţi *asfixiante fereşti, peisaje cu oameni în gură* sau *ploi cu sânge între cruce şi ură* nu îşi găseşte motivaţia.

Un alt tip de metaforă în lanţ întâlnim atunci când termenul metaforic devine termen metaforizat pentru un al termen metaforic. Schematic, metafora ar putea fi reprezentată în felul următor:



Transferul de informaţie semantică se realizează, aşadar, de la un termen la altul prin propagare:

*Chemaţi, aduceţi **Fluturele** întrebător,*
*aduceţi **războinicul** cu suflet de fluture,*
***viteazul** de zăpadă care*
se teme de mine,
***cel care** strigă din palma mea*

Scanned with OKEN Scanner

după ajutor,
***cel** ai cărui ochi se deschid*
ca meduzele,
şi sunt mari o secundă
şi nu mai
sunt (Cezar Baltag, P: 87)

Trecerea de la un termen al metaforei la altul se realizează:
- prin propagarea semantică de la termenul metaforizat la contextul termenului metaforic: ***Fluturele** întrebător → războinicul cu suflet de **fluture***
- de la termenul metaforizat la termenul metaforic prin sinonimie: ***războinicul** cu suflet de fluture → **viteazul** de zăpadă care se teme de mine*
- prin intermediul contextului fiecărui termen în parte: *viteazul de zăpadă **care se teme de mine** → **cel care strigă din palma mea după ajutor***
- fără o motivaţie clară: *cel care strigă din palma mea după ajutor → cel ai cărui ochi se deschid ca meduzele, şi sunt mari o secundă şi nu mai sunt*

Prin această conexiune a sensurilor termenilor metaforici se construieşte o imagine cu caracter simbolic, lipsa de motivaţie a alăturărilor, precum şi distanţarea semantică extremă dintre cuvinte apropiind metafora de simbolul autarhic (v. capitolul 4.3.).

Deşi este o figură-emblemă a limbajului poetic de mare încărcătură emoţională, metafora poate fi utilizată şi în scop pur ludic, dovadă a faptului că poetul perioadei recente a literaturii îndrăzneşte să spargă barierele impuse de retorica tradiţională: *Vine (când vine) ora de joc. / Mâna-i o fundă. Ochii – pisici.* (Nina Cassian, L: 7). Versurile pot fi chiar considerate o subtilă definiţie a metaforei ludice, potrivit căreia poezia este un joc cu reguli proprii, unde tot ce este de neconceput în afara lui devine posibil.

Ilimitată sau infinită ca semnificaţie, această metaforă, numită de Tudor Vianu *„simbolică"* sau *„infinită"*, presupune „o comparaţie, dar una care se face între o impresie dată şi una rămasă vagă şi, ca atare, cu neputinţă de formulat printr-un termen univoc şi precis" (Vianu, 1964: 108). Prin nedeterminare dar şi prin infinita sugestivitate, acest trop ilustrează „starea poetică prin excelenţă" (Id.). Consecinţă a acestor operaţiuni retorice – „lectura nu mai funcţionează ca o rezolvare a antinomiilor ci, dimpotrivă, ca marcare a unei eterogenităţi pe care critica nu e chemată să o rezolve, ci s-o releve şi s-o identifice"(Vultur, 1992: 42)

NOTE

[1] Arthur Rimbaud - *Scrieri alese*, Bucureşti, EPLU, 1968, p. 211.
[2] apud Emilia Parpală- Afana – *Poezia semiotică*, Sitech, Craiova, 1994, p. 51.
[3] apud Dan Grigorescu – *Direcţii în poezia secolului XX*, Minerva, Bucureşti, 1975, p. 276.
[4] apud Nicolae Manolescu – *Despre poezie*, Aula, Braşov, 2002, p. 70.
[5] v. Boris Tomaşevski – *Teoria literaturii. Poetica*, Univers, Bucureşti, 1973.
[6] „ luată drept un defect, deseori ridicol şi aproape ruşinos ", v. J. Marouzeau – *Précis de stylistique française*, II[e] édition, Paris, 1946.
[7] „ alăturările sunetelor armonioase ", v. *Ibid.*

Scanned with OKEN Scanner

[8] „ Accidentul care dintr-o alăturare de sunete face să apară un cuvânt neașteptat și deplasat" (Ibid.).

[9] apud Victor Ivanovici – *Formă și deschidere,* Eminescu, București, 1980, p. 154.

[10] Am folosit pentru definirea dialectismelor, ca și a cuvintelor livrești sau științifice din subcapitolele următoare, dicționarele: *Dicționarul Explicativ al Limbii Române*, Ed. a II-a, Ed. Univers Enciclopedic, 1996; *Dicționar de Neologisme,* autori: Florin Marcu & Constant Maneca; Ed. Academiei, 1978; *Mic Dicționar Enciclopedic*, Ed. a II-a, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1978; *Mic dicționar mitologic greco-roman*, autor: Anca Balaci, Ed. Științifică, 1966; *Dicționar de mitologie generală*, autor: Victor Kernback, Ed. Albatros, ed. 1983 și ed. 1989; *Dictionnaire de langue française. Encyclopédie et Noms propres*, Alpha, Paris, 1992; *Dictionnaire Larousse Classique*, Librairie Larousse, Paris, 1957, dar nu am citat exact definițiile de dicționar și nu am specificat de unde provin explicațiile fiindcă scopul aceste lucrări nu este unul lexicografic. Prin definițiile atașate exemplelor citate am intenționat doar să demonstrăm varietatea câmpurilor semantice și stricta specializare semantică (în cazul termenilor științifici) a unor cuvinte care obstrucționează lectura literală (v. Pânzaru, 1999).

[11] Pentru o completă analiză a limbajului poetic de la Ion Barbu la poeții din cea de a doua jumătate a secolului se pot cita numeroase studii din care amintim doar câteva câteva: Mandics György – *Ion Barbu. Gest Închis,* București, Eminescu, 1984, Maria – Ana Tupan – *Scenarii și limbaje poetice*, București, Minerva, 1989, Mihaela Mancaș – *Limbajul artistic românesc în secolul XX*, București, Ed. Științifică, 1991, Ecaterina Mihăilă – *O modalitate de construire a textului în poezia românească postmodernă (1960–1980),* în Ll, I–II, 2000, Ecaterina Mihăilă – *Limbajul poeziei românești neomoderne*, București, Eminescu, 2001, Emilia Parpală – Afana – *Poezia semiotică*, Craiova Sitech, 1994, Daniel Dimitriu – *Nichita Stănescu. Geneza poemului*, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza", Oana Chelaru – Murăruș – *Nichita Stănescu – Subiectivitatea lirică. Poetica enunțării*, București, Univers, 2000, Marin Mincu – *Poeticitate românească postbelică*, Constanța, Pontica, 2000, ș.a.

[12] O trecere în revistă a istoriei literare a acestui prefix o întreprinde Paula Diaconescu în articolul *Concepte moderne în analiza limbii. Implicațiile lor în analiza stilistică a textului literar*, în LL, nr. IV, 1974, trecând în revistă fenomenul prefixării cu particula *ne-* la Antim Ivireanu, Ion Neculce, Dimitrie Cantemir, I. B. Deleanu, Costache Conachi, etc.

[13] Am citat întregul context în care apare cuvântul tocmai pentru a arăta că referențialitatea este incertă.

[14] Considerat sufixoid în Coteanu, Forăscu, Bidu-Vrănceanu, 1985, 227.

[15] Deși a fost numit și genul personal, optăm pentru denumirea de subgen pentru a se face mai clar distincția de genul gramatical.

[16] v. Cornel Robu – *Poezie românească scrisă în limbi care nu există* în rev. *Echinox*, nr. 5, 1977.

[17] Înțelegem prin GV fundamental grupul sintagmatic al cărui centru este un verb la mod predicativ, având deci funcția de predicat, grup numit și predicativ (GPred).

[18] Din considerente sintactice se mai poate delimita și un grup adverbial (GAdv), prin care se înțelege un determinant verbal facultativ, de natură circumstanțială.

[19] Ștefan-Augustin Doinaș dă o oarecare notă peiorativă conceptului de „modă" în cadrul producerii operei literare prin specificarea caracteristicilor presupuse de aceasta: „imitația (care asigură sfera socială a fenomenului), fixarea în actualitatea cea mai strictă (de unde *caracterul momentan și pasager*), *intenția dominatoare nejustificată* (s.n.), refuzul a tot ce e deja constituit (adică setea de noutate)" (în *Poezie și modă poetică*, 1972, ed. Eminescu, 153).

[20] Au fost luate în calcul și formele flexionare ale numelui.

[21] Deși gramatica tradițională consideră că apoziția stabilește cu nominalul centru o relație de subordonare, situația raportului apozitiv a provocat numeroase discuții (v. Avram, 1986: 239;

Scanned with OKEN Scanner

Diaconescu, 1989: 128–207; Diaconescu, 1993, II: 78–120; Stati, 1972:36–57, Irimia, 1983: 12), unii lingvişti considerând că apoziţionarea reprezintă un tip aparte de relaţie. Scopul nostru nu este acela de a discuta veridicitatea acestor teorii şi nici de a oferi o teorie proprie. Pentru relevanţa analizei grupului nominal în poezia modernă considerăm ca eficientă luarea în discuţie a apoziţiei ca element constitutiv al grupului nominal, în interiorul căruia stabileşte o relaţie de determinare faţă de nominalul centru.

[22] În exemplele pe care le vom cita vom scrie, în mod convenţional, subliniat substantivul – centru gramatical şi pe cel cu valoare semantică de centru cu litere îngroşate.

[23] termen inexistent în limba română

[24] Ion Diaconescu, în *Sintaxa limbii române. Relaţiile sintactice,* Bucureşti, T.U.B., 1992: 83, defineşte apoziţia multiplă ca fiind cazul în care „la aceeaşi bază se referă două sau mai multe apoziţii simple, legate între ele printr-un raport de coordonare copulativă, adversativă, disjunctivă sau conclusivă" şi apoziţia complexă ca pe „o structură în care apoziţia serveşte drept bază unei alte apoziţii simple sau multiple".

[25] Ion Coteanu, în *Stilistica funcţională a limbii române. Limbajul poeziei culte,* Bucureşti, ed. Academiei R.S.R., 1985: 77–84, vorbeşte despre cele patru categorii ale dislocărilor grupului nominal: prin introducerea între termenii unui GN a unui predicat (verb sau grup verbal), a unui circumstanţial sau atribut cu sens circumstanţial, a unui alt grup sau o parte din alt grup şi, în ultimul caz, a unei pauze.

[26] v. DEX (ed. 1996).

[27] G. Lakoff şi M. Johnson – *Methaphors we Live by,* 1980.

G. Lakoff şi M. Turner – *More than a Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor,* 1989.

[28] Ecaterina Mihăilă, în *Limbajul poeziei române neomoderne,* 2001, Bucureşti, ed. Eminescu, 147–154, discută, din perspectivă semantică, unele exemple de schimbare a statutului verbal (intranzitiv / tranzitiv, reflexiv / activ, impersonal / personal) la poeţi ca Cezar Baltag, Ana Blandiana, Mircea Dinescu, Şt. A. Doinaş, Mircea Ivănescu, pe lângă, cele mai numeroase, exemple din Nichita Stănescu.

[29] unde prepoziţia *pe* nu are valoare locativă ci introduce un obiect direct.

[30] Primele două au fost semnalate de Oana Chelaru – Murăruş în *Nichita Stănescu – Subiectivitatea lirică. Poetica enunţării* (Bucureşti, Univers, 2000: 206–209). Situaţia personalizării şi individualizării obiectelor inanimate, a celor animate dar non-umane şi a pronumelor nedefinite şi negative despre care vorbeşte autoarea (209) am discutat-o ca pe o impunere prin conversiune a categoriei gramaticale specifice a subgenului personal (cap. 3.4.2.3., A, § 2).

[31] Ecaterina Mihăilă, 2001: 138–139, le consideră „banale" însă nu lipsite de excepţii deosebit de plastice.

[32] G. Călinescu, Şerban Cioculescu.

[33] Ion Barbu – *Pagini de proză,* Bucureşti, EPL, 1968, p. 55.

[34] Ibid.

[35] Lingviştii amintiţi se ocupă în special, atunci când este vorba de poezia modernă, de scriitori ca Nichita Stănescu, Daniel Turcea, Cezar Ivănescu, Mircea Ciobanu.

[36] Înţelegem prin paranteze şi construcţiile incidente izolate prin linii de pauză.

[37] Împărţirea în propoziţii este a noastră.

[38] O analiză riguroasă a teoriilor textuale, cu terminologia şi conceptele specifice o întreprinde Smaranda Vultur în *Infinitul mărunt,* 1992, Bucureşti, CR. Autoarea analizează intertextualitatea ca pe un principiu de funcţionare a textului şi evaluează, cu argumente şi contraargumente, teoriile şi inovaţiile terminologice ale celor mai importanţi lingvişti care s-au ocupat de analiza textuală. Noi nu vom discuta fenomenul intertextualităţii din perspectivă teoretică fiindcă ne-am abate prea mult de la tema lucrării de faţă. Scopul nostru este acela de a urmări cum se închide textul prin utilizarea intertextualităţii.

Scanned with OKEN Scanner

[39] Poezia *Balada doamnelor de altădată* este tradusă în limba română pentru prima dată de Dan Botta (în François Villon, *Balade şi alte poeme*, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1956): *Ci spune-mi unde, 'n ce cuprins, / E Flora, râmleanca frumoasă; / Archipiada şi Thaïs, / Ce-a fost şi vara ei duioasă? / Şi Eho, dintr-un freamăt scoasă, / Cântând pe râuri şi-ntinsori, / Dumnezeeşte de frumoasă?... / Dar unde-s marile ninsori? // Şi prea-nțeleapta Heloys / Din vina cui scopit rămas-a / Pierre Esbaillart la Sainct Denis? / De dragul ei îmbrăcă rasa. / Aşijderi, unde e crăiasa / Ce-a pus ca Buridan, în zori, / Să fie-n râu zvârlit cu plasa?... / Dar unde-s marile ninsori? // Şi Blanche, ca floarea de cais, / Măiastra-n cântece crăiasă, / Berthe Picior-Lung, Bietris, Alis, / Haremburgis în Maine băneasă, / Ioana, țăranca vitează / Ce-au ars-o anglii în vâlvori; / Ci unde-s ele, Împărăteasă?... / Dar unde-s marile ninsori? // ÎNCHINARE / De ele, măre, ce-ți mai pasă / Pe unde sunt din alte ori. / Doar viersu-acesta nu te lasă: / Dar unde-s marile ninsori?*

[40] În introducerea intitulată, în aceeaşi tonalitate livrescă, *Ubi sunt* ..., Şerban Foarță precizează: „Acest opuscul nu este unul de erudiție propriu-zisă, discretă sau ostentativă, onestă sau contrafăcută, delectabilă sau, numai, fastidioasă. Autorul n-are, din păcate, cultura unui medievist, nici suficiente cunoştințe de ceea ce se cheamă, încă, literatură comparată. El nu deține nu ştiu câte resurse de sursologie, ca să compună amplul studiu academic asupra celui mai ilustru refren al lui François Villon: *Mais ou sont les neiges d'antan?*" (CZ: 7).

[41] Este vorba în special de poeții postmoderniști, din anii optzeci sau chiar nouăzeci, poeți pe care nu-i vom avea în vedere în demonstrațiile noastre, considerându-i incompatibili cu ideea de ermetism, aşa cum o concepem în această lucrare.

[42] Prin co-text teoria textului înțelege „ceea ce este înăuntrul textului" (Mihăilă, 1995: 78).

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

4. STRUCTURA DE ADÂNCIME A TEXTULUI ERMETIC

Aşa cum este concepută de gramatica textului, structura de adâncime constă în *macrostructuri* văzute ca elemente ale structurii semantice globale (Van Dijk, 1972b), în funcție de care se poate discuta textul în termenii coeziunii şi ai coerenței. Sector exclusiv al sensului, structura de adâncime are ca principal reper „*înțelesurile poetice*" (Mihăilă, 2001: 187) organizate în domenii semantice care alcătuiesc „*sublumi posibile*" (Vasiliu, 1990) ale lumii „posibile" a textului poetic. Sensurile se organizează astfel sub o semnificație cu caracter de generalitate şi alcătuiesc nuclee de semnificație între care se stabilesc raporturi de diferite naturi: analogie, opoziție, contiguitate, paradox, consecință, etc. Teoretic, textul poetic s-ar putea configura, din punct de vedere semantic, ca un sistem de nuclee de sens între care se stabilesc legături, ceea ce duce la o globalizare a semnificației, la o amalgamare a sensurilor în ceea ce a fost numită adâncimea structurii de adâncime, adică „semnificația generală pe care o creează poezia" (Mihăilă, 2001: 30). Prin urmare, decupajul aplicat textului astfel încât să se organizeze din punctul de vedere al sensului în domenii semantice este subiectiv şi multiplu, depinzând categoric de interpretare şi, în consecință, de competența de lectură a cititorului. De aici se trage concluzia unei deschideri interpretative pe care textul artistic o impune (Eco, 1969), semnificația de cea mai mare generalitate a textului putând fi diferită de la un cititor la altul, de la o lectură la alta.

O analiză detaliată a teoretizării structurii de adâncime din gramatica textuală o realizează Ecaterina Mihăilă (1995) cu referire la concepția lui Teun Van Dijk asupra straturilor pe care textul le conține. Matricea structurală a adâncimii textului este proiectată de lingvistul olandez pe coordonatele logicii propoziționale. Conform acestuia, structura de adâncime este alcătuită din *predicate* (*Stare, Proces, Eveniment, Acțiune*) şi *argumente* (*Agent, Pacient, Obiect, Instrument, Cauză, Scop*), asemănătoare gramaticii cazurilor lui Fillmore. Relațiile logice care se stabilesc între „propozițiile logice de adâncime" formate din Predicat + Argument sunt: *disjuncția, conjuncția, implicația* (*cauză* şi *consecință*), *echivalența, cuantificatorii*. Referindu-se la textul literar, Van Dijk ia în calcul şi aspecte ale situației de comunicare: teorii ale producției literare precum şi probleme ale receptării poetice, reunite în *teoria comunicării poetice* (Van Dijk, 1972b). Nivelul semnificației globale circumscris de macro-semantica literară se află, în ceea ce priveşte textul poetic, în legătură cu procesul de metaforizare. Deşi situată la nivelul suprafeței textului, metaforizarea are consecințe în planul adâncimii. Acest fenomen complex, care implică abilități specifice performării[1], face ca semnificația să depindă de

„abilitatea vorbitorului nativ de a abstrage trăsătura respectivă: abilitatea de a percepe similaritățile elementare dintre lexeme şi de a extrapola pornind de la ele reprezentări subiacente bine formate" (Mihăilă, 1995: 74).

Conform teoriei lui Van Dijk, un text bine format trebuie să conțină o structură de adâncime care să-i definească *macro-coerența*. Prin urmare, în structurile de suprafață ale textului sunt incluşi în mod obligatoriu indicii care compun elementele sensului global, potrivit unei strategii care asigură coerența şi chiar statutul textual. În ceea ce priveşte textul poetic, lingvistul amintit consideră că structura de adâncime constă într-o *temă* („topic"), „«informația veche», în opoziție cu *rema* (comentariul), care reprezintă «informația nouă»"(DSL, s.v.).

Un alt important lingvist, reprezentant al şcolii germane, János S. Petöfi (apud Mihăilă, 1995: 77-96) analizează textul de la suprafață spre adâncimea semnificațiilor utilizând altă terminologie şi alte concepte teoretice capabile să ofere o perspectivă complexă asupra realității textului. Componentele principale ale teoriei sale textuale sunt *cotextul* şi *contextul*, adică *ceea ce este înăuntrul textului,* respectiv *ceea ce este în afara textului dar în legătură cu acesta.* Distincția este însă mai mult de natură teoretică, în practică fiind dificil de cele mai multe ori să se diferențieze cotextul de context (v. DSL: 143-144). Totuşi, putem spune că funcția cotextului este limitată la „unitatea sintactico-semantică a structurii textuale interne"(DSL:143) în vreme ce contextul este caracterizat prin „aspectele pragmatice şi comunicative legate de funcționarea textului" (Id.). Realizarea textuală se dovedeşte a fi deci bivalentă. Pe de o parte, se iau în calcul conexiunile din interiorul textului: între elementele „suprafeței" – de la foneme până la structuri sintactice complexe – dar şi între elementele „adâncimii" textului – reprezentat de sensuri. Pe de altă parte, contribuie la realitatea textului şi legăturile textului cu factorii principali implicați în comunicare, cu producerea şi receptarea mesajului cu statut de text.

János S. Petöfi (1973) accentuează o dată în plus necesitatea şi importanța efectuării unei evaluări a textului din perspectiva distincției dintre suprafață şi adâncime. Ba mai mult, el schematizează strategia analizei textului pornind de la cel mai superficial nivel până la esența, nucleul semnificației acestuia. Aceste nivele, raportate la realizarea propozițională, sunt în număr de patru:

1. *manifestarea liniară a propoziției,* potrivit căreia unui segment de text i se atribuie calitatea de propoziție conform unor criterii extralingvistice;
2. *structura de suprafață a propoziției* este „o structură – dată sub formă de diagramă sau de paranteze pătrate – în scopul de a obține o manifestare liniară" (Mihăilă, 1995: 80);
3. *structura de adâncime a propoziției* „este o structură – dată sub formă de diagramă sau de paranteze pătrate – care conține operațiile necesare pentru interpretarea semantică şi informațiile privind transformările prin intermediul cărora se poate ajunge la structura de suprafață" (Id.);
4. *reprezentarea semantică a propoziției* este decodarea sensului unei propoziții cu ajutorul unor unități semantice abstracte.

Structura de adâncime, care interesează în capitolul de față, numită şi baza textului, se constituie ca o rețea de conexiuni – între sensuri, între temă şi remă, între sens şi referent, între sens de bază şi sens contextual, etc. – care pun în mişcare întregul mecanism al semnificației textului. Legăturile de la nivelul de adâncime asigură

Scanned with OKEN Scanner

conexitatea semantică sau coerența, care conferă textului statut unitar din punct de vedere semantic. Astfel, condițiile pe care textul le îndeplinește sunt *coreferențialitatea* – sau identitatea referențială a componentelor textului – și *globalizarea sensurilor* – semnificația generală nu este doar suma semnificațiilor frazelor ci și un plus rezultat din legăturile dintre semnificațiile frazelor, din „amalgamarea" sensurilor componentelor (Diaconescu, P., 1990 b).

Dacă în ceea ce privește textul poetic structura de adâncime este „un concept foarte vag care apare ca o nebuloasă semantică " (Mihăilă, 1995: 100), mai mult sau mai puțin dificil de desfăcut în domenii semantice, în legătură cu poezia de care ne ocupăm „nebulozitatea" (Id.) devine singura certitudine a textului. În mod programatic, ermetismul urmărește chiar îngreunarea sau, mai mult, obstrucționarea accesului la structura de adâncime a textului poetic. Astfel, concepte ca *lumi și sublumi posibile, predicate logice, argumente logice* devin pură teorie, fără șanse de a fi aplicate în aceste tipuri de texte. Totuși, statutul textual al acestei poezii nu a fost pus la îndoială decât în cazuri extreme (atunci când se vorbește de avangardă sau manierism) și realitatea textuală a liricii ermetice își construiește cu nonconformism propriile reguli, derivate tocmai din răsturnarea principiilor ce stau la baza coeziunii și a coerenței. Spațiu al autotelismului limbajului, poezia manifestă o preocupare evidentă pentru formele variate ale textului, trecând pe planul secund semnificațiile, mesajul. Manifestări din cele mai diverse, de la formalismele manieriste și baroce până la gongorism sau concettism, au împins poezia spre extrema exclusivității artificiului formal, în virtutea căruia creația era concepută ca *ars combinatoria*, ca abilitate a manipulării formale a cuvintelor. Centrate pe ideea negării literaturii tradiționale, aceste forme calificate drept „antiliteratură" (Marino, 1987; Marino, 2000) dezvoltă cu ostentație un „antilimbaj" (Marino, 2000: 143) care manifestă „aceeași furie devastatoare și împotriva ideii echivalente și solidare de text" (Ibid.: 146).

Deși nu se confundă cu conceptele enumerate mai sus (diferitele tipuri ale avangardismului) ermetismul deține ca principiu de bază aceeași autosemnificare a Verbului, cu consecințe directe asupra opacizării semnificației. Funcția principală a discursului devine astfel intranzitivitatea, în conformitate cu care „tradiția ermetică (...) proclamă finalmente divorțul între limbaj și lumea pe care o concurează, o umilește și, la rigoare, chiar o aboleşte" (Spiridon, 1984: 33). Referențializarea capătă astfel dimensiuni noi, relația cuvânt – lume se redefinește prin capacitatea limbajului „de a da naștere unui univers discursiv **închis și autarhic** (s.n.)" (Ibid.: 34).

Dat fiind faptul că analiza structurii de adâncime a textului ermetic întâmpină dificultăți care țin de însuși statutul de text înscris în spațiul coerenței și coeziunii, am considerat inoperantă și improprie judecarea acestei poezii exclusiv din unghiul domeniilor semantice și al lumilor posibile. O astfel de abordare se dovedește posibilă și utilă chiar la o artă poetică așa cum este poezia lui Ion Barbu, *Din ceas dedus*, care, deși conține un program poetic, nu este propriu-zis o poezie ermetică. Ecaterina Mihăilă (1995: 151–154) întreprinde o analiză a structurii de adâncime a acestei poezii pornind de la necesitatea cunoașterii ideii generale a volumului prin care arta este concepută ca reflectare de gradul al doilea, ca joc secund. Echivalările pe care lingvista le face pe baza acestor premise conduc la delimitarea unor domenii semantice (în număr de trei) care organizează „adâncimea", semnificațiile conținute. Mai puțin eficientă este însă această metodă dacă e aplicată la celelalte poezii ale ciclului amintit sau chiar la poeziile altor

Scanned with OKEN Scanner

poeți ca Nichita Stănescu, Dan Laurențiu, Daniel Turcea, Emil Brumaru. În aceste cazuri, în care lipsa de transparență este trăsătura principală, prioritare sunt alte demersuri; este vorba de discutarea textului poetic în termenii coeziunii și ai coerenței, de discontinuitatea discursivă caracteristică ermetismului, de caracteristicile textuale care îndepărtează această poezie de conceptul tradițional de text.

Dat fiind faptul că la nivelul structurii de adâncime, între diferitele domenii semantice, se stabilesc unele relații de tip sintactic sau semantic (Mihăilă, 1995: 173–174), putem vorbi despre o conexitate și coerență a profunzimii textului. Sensul global se fundamentează așadar pe condițiile conexității și coeziunii, obligatorii pentru *completitudinea* textului văzut ca întreg (Ibid.: 174). Însă, domeniile semantice care alcătuiesc adâncimea textului ermetic sunt, pe de o parte, dificil de delimitat și, pe de altă parte, variate și contradictorii. Rețelele semantice care se stabilesc între acestea sunt caracterizate tocmai prin vag, indecis și ambiguitate. Însuși statutul coerenței textuale se schimbă, standardele comunicării tradiționale fiind ineficiente în analiza poeziei ermetice. Scriitorii apelează la o serie de procedee care refac un nou tip de coerență sau, mai mult, distrug orice formă de coeziune textuală. Aceste metode au consecințe directe în planul semnificației globale, structura de adâncime devenind un simplu concept, dificil sau chiar imposibil de transpus în plan concret.

4.1. Coerența și coeziunea textului ermetic. Formele distrugerii coeziunii textuale

Chestiunea coerenței și a coeziunii este deseori luată în discuție de specialiști (Plett, 1983; Cornea, 1988; Vasiliu, 1990; Vlad, 1994; Zafiu, 2000, Miclău, 2001: 105–124) atunci când se referă la unitatea comunicațională a limbajului, textul. Deși sunt concepte separate, cu rigori specifice, coeziunea și coerența ajută la delimitarea noțiunii de text sub aspectul formei – sintactic – și al conținutului – semantic. Ambele sunt presupuse de caracteristica de bază a textului – *continuitatea* – proprietate care „exprimă faptul că nicio unitate compozițională micro sau macro-textuală nu poate exista în afara relației cu cel puțin o altă unitate textuală și se întemeiază pe supoziția că fiecare ocurență este un instrument al accesului la cel puțin o altă ocurență" (Vlad, 1994: 70–71).

Formele continuității au constituit punctul de plecare pentru unele dispute privind delimitarea lipsită de echivoc a factorilor ce duc la constituirea unității textuale. *Coeziunea* este, în opinia lui Carmen Vlad (Ibid.: 71), o proprietate a continuității în planul semnificatului, care constă în „capacitatea elementelor verbale explicite (co-prezente) de a realiza legături intra-textuale de sens", în vreme ce planul semnificantului își definește continuitatea prin *conexitate*. Delimitările nu sunt însă unanim acceptate de către lingviști, în general optându-se pentru distincția *coeziune – coerență* ca modalitate de ilustrare pe de o parte a trăsăturilor „care asigură unitatea *semantică* a unui set de propoziții / fraze, astfel încât acestea să formeze un tot unitar din punctul de vedere al semnificației" (DSL, s.v.) și, pe de altă parte, a trăsăturilor „care asigură unitatea *sintactică* a textului, marcând legătura în secvența de unități lingvistice (propoziții / fraze)" (DSL, s.v.). Așadar, termenul de coerență s-a specializat pentru

Scanned with OKEN Scanner

desemnarea unor fenomene semantice *globale*, la nivel macrostructural, în vreme ce coeziunea a ajuns să aibă o accepție secvențială, acționând *local*, la nivel microstructural. Relativitatea acestei delimitări este totuși demonstrată de Emanuel Vasiliu (1990: 30–35) atunci când arată că și mijloacele realizării coeziunii sunt uneori de natură semantică.

Distincțiile teoretice nu interesează însă în lucrarea de față decât ca exemplu al relativității noțiunilor. Intenția noastră este de a avea un demers invers, adică de a arăta cum *nu* funcționează mecanismul coerenței și al coeziunii în ceea ce privește textul ermetic. Prin urmare, vom utiliza acești termeni simultan, atunci când ne vom referi la cele două planuri – sintactic și semantic – în care se manifestă *discontinuitatea* textului poetic în discuție.

Indiferent de nuanțele pe care coeziunea sau coerența le implică, realitatea textuală pune indubitabil problema unor condiții obligatorii pentru formarea și gramaticalitatea textului. Pentru a exista ca unitate de sine stătătoare, textul trebuie să îndeplinească astfel reguli de repetiție, de progresie, reguli ale non-contradicției sau ale relației (Adam, 1990). Aceste reguli care asigură coerența textului și care constituie așa numita „gramatică textuală" au o natură triplă – semantică, sintactică și pragmatică – dar fac apel și la logica limbajului. *Repetiția* se referă la recurența elementelor semnificative prin care se adaugă unei unități (cuvânt, secvență, propoziție) alta cu același conținut semantic. Reluarea elementelor de sens se realizează prin pronominalizare, prin anafore, articularea hotărâtă sau prin deicticele care trimit la referenți contextuali desemnând obiectul, ființa sau situațiile unice ale discursului. *Progresia* textului trebuie, de asemenea, să impună un adaos semantic constant înnoit. Așadar, se ia în considerație corelația dintre *temă* – informația cunoscută, despre care se vorbește, subiectul logic – și *remă* – informația nouă, predicatul logic, ceea ce se spune despre subiectul logic. Progresia se poate stabili în text fie asupra temei, fie asupra remei, fie asupra amândurora. Strâns legată de realitatea paradoxului, regula textuală a *non-contradicției* reclamă ca o condiție imperios necesară pentru coerența textului obligația ca dezvoltarea liniară să nu introducă un element semantic care să contrazică un conținut exprimat anterior sau presupus.

Regulile de relație impun ca faptele denotate în lumea textuală trebuie să fie legate între ele. Astfel, între stări, acțiuni, evenimente, se stabilesc relații de sens de tipul cauză – efect, antecedent – consecință, premisă – concluzie, parte – întreg, general – particular, etc. O propoziție devine în acest mod pertinentă pentru alta și formează împreună cu aceasta o secvență textuală.

În ceea ce privește textul figurativ (Tuțescu, 2000: 278), „iluzia referențială" domină planul semnificațiilor, semnul lingvistic destituit adesea de funcția referențială ducând la așa numitele „texte de ruptură" care anunță „sfârșitul semnificației, al sensului și al semnificantului" (Derrida, apud Taftă, 2000: 10). Codificarea poetică devine astfel convențională, bazată pe arbitrarul semnului lingvistic. Spațiul textului modern provoacă receptorul la un răspuns adecvat codificării sale. În plus, cu cât textul poetic se îndepărtează de la codul normat al limbii surpriza produsă asupra cititorului măsoară gradul de originalitate a codului.

Scanned with OKEN Scanner

4.1.1. Referenţializarea. Discontinuitatea referenţială

De la teoria lingvistică a lui Ogden & Richards, noţiunea de *referent* a fost discutată sub diverse aspecte, de la cel descriptiv sau emotiv, până la cel social, ţinându-se cont de fenomenul denotaţie/conotaţie. Desemnând lucruri sau obiecte gândite (Lyons, 1978: 145) sau obiecte ale lumii (C. K. Ogden – I. A. Richards), referentul s-a delimitat ca termen aparte faţă de semnificat sau semnificant. Ca element definitoriu al textului, referinţa este concepută ca „o *entitate extralingvistică* designată printr-o *expresie lingvistică*, în funcţie de natura căreia se vorbeşte: despre *individuale* şi clase (dacă expresia este o sintagmă nominală), despre *proprietăţi* (dacă expresia este de tip propoziţional) şi despre *stări ale lucrurilor* sau *lumi posibile* (când expresia este propoziţională şi când sensul ei depinde de satisfacerea condiţiilor de adevăr)" (Vlad, 1994: 100–101).

Pe parcursul actului lecturii, procesul de semantizare depinde de gradul de expectabilitate sau de cel de toleranţă (Vasiliu, 1990), care presupun stabilirea unei convenţii între locutorii comunicării. Aşadar, se instituie un „pact al lecturii" (Dima, 2000) la care cititorul aderă conştient, venind în întâmpinarea sensului. În lipsa acestei complicităţi – concept de fiducitate în opinia Sofiei Dima (id.) – semantizarea este ratată.

Fiindcă vizează sensul textual, deci nivelul de adâncime al textului, referinţa constituie un element definitoriu al închiderii, al opacizării mesajului poetic. Obligatoriu în analiza unor fenomene lingvistice ca apoziţionarea, articularea hotărâtă, pronominalizarea, referentul deţine prioritatea atunci când se analizează coerenţa textuală.

Corelată cu noţiunea de *ficţionalitate,* ca posibilitate a limbajului de a crea lumi fictive, referenţialitatea textului poetic modern este caracterizată prin nedeterminare sau ambiguizare dat fiind faptul că „stilul poeziei moderne (...) refuză conţinuturilor pretenţia la valoare autonomă şi coerenţă" (Friedrich, 1969: 159). Astfel, tensiunea lingvistică provocată de determinanţi care introduc nedeterminarea corespunde preferinţei liricii moderne pentru conţinuturile incoerente a căror referenţialitate este absconsă.

În lingvistica românească, Paul Miclău (1983) vorbeşte de aşa numitele „poeme totale" (Id.: 173–187) atunci când se referă la perioada modernă a literaturii şi distinge o sumă de procedee capabile să distrugă linearitatea sintagmatică a discursului. Ilustrând poemul total prin creaţia lirică a lui Ion Barbu, autorul deosebeşte „referinţa brută" a poeziei tradiţionale, „aplecată deseori asupra lumii exterioare" (Ibid.: 176–177), de „referinţa internă" a poemului total modern care „distruge limita între lumea exterioară şi universul interior, între această lume şi imaginea sa" (Ibid.: 177). Dacă izolăm din poezia modernă doar pe cea ermetică, ambiguitatea referenţială devine o constantă care se absolutizează. Astfel, iconicul şi reprezentarea imaginativă sunt înlocuite prin simbolic şi distanţarea dintre semnificat şi semnificant. Se renunţă la similaritate, echivalenţă, analogie în favoarea unor semne nemotivate lingvistic: „poezia contemporană nu mai urmăreşte, în primul rând, evocarea aspectelor sensibile ale lumii, nici transmiterea unei semnificaţii generale prin intermediul unui plan de apariţie, imaginativ, ci urmăreşte, mai curând, crearea unei tensiuni, a unei nelinişti, a derutei în faţa unor semne care se închid asupra lor, care nu mai amintesc nimic din ordinea cunoscută a lumii" (Mihăilă, 1980: 48). Gradul de închidere a mesajului poetic este însă direct proporţional cu deschiderea textului spre infinitele interpretări ale receptorului.

Scanned with OKEN Scanner

Intervențiile operate la nivelul referențialității poeziei moderne au, în opinia Ecaterinei Mihăilă (Id.) consecințe diferite, în funcție de modul în care se facilitează accesul la semnificație. Se poate vorbi astfel de imaginarea referentului, de simbolizarea unui referent suprasensibil cu ajutorul unui plan imaginar sau de simbolizarea poetică pură, care nu trimite la un referent exterior. Semnele poetice convenționale îndeplinesc o funcție referențială diferită față de accepțiunea tradițională, în sensul că „raportul cu referentul este mediat: simbol poetic – semn verbal – referent" (Ibid.: 51).

Ca realitate textuală, referențialitatea reprezintă o trăsătură obligatorie a textului în funcție de care se construiește sensul global. Privind textul din perspectivă cotextuală și contextuală (din terminologia lui Petöfi), fazele referențializării textuale sunt:

- identificarea referenților
- determinarea referinței intratextuale „prin sesizarea (stabilirea) rețelei (rețelelor) de coreferenți și prin precizarea circumstanțelor referențiale spațio-temporale"
- referința intertextuală, referitoare la corelațiile dintre text și textele preexistente, variabile în funcție de competența de lectură a fiecărui cititor
- referința globală, ca actualizare a tuturor tipurilor de referenți, spațio-temporali, cotextuali, contextuali.

Real sau imaginar, referentul se situează astfel în interiorul textului – referent *endoforic* (anaforic sau cataforic) – când este vizată o realitate prezentă în discurs, sau în afara textului – referent *exoforic* – atunci când aduce informații despre situația de comunicare.

4.1.1.1. Anularea coreferențialității

Pentru ca un text să fie decretat continuu din punct de vedere referențial și, prin urmare, coerent din punct de vedere discursiv o condiție care trebuie îndeplinită este *identitatea referențială* (Mancaș, 1988: 298), adică „preexistența în discurs a unor entități – obiecte, persoane, locuri etc. – desemnate prin expresii coreferențiale" (Zafiu, 2000: 110). Relație de sens ce se instituie în interiorul enunțului sau intraenunțial, coreferința asociază două forme verbale pe baza unui referent comun, legătura fiind de tip anaforic, atunci când indică un referent cunoscut anterior de interlocutor, sau de tip cataforic, atunci când referentul urmează să fie identificat pe parcursul discursului. Aceste procedee care implică reluarea în procesul referențializării prin substitute pronominale nu sunt singulare. Tot un tip de reluare este și substituția lexicală prin unități identice sau aproape identice, motivate din punct de vedere logic. De asemenea, apoziționarea este o modalitate prin care se realizează coreferința, în măsura în care între cei doi termeni relaționați există conexiuni semantice.

A. MĂRCILE COREFERENȚIALITĂȚII

Reluarea unui referent se asigură în general prin mărci specifice: articole hotărâte, demonstrative – în special cele adjectivale –, pro-forme (substituenți specializați lingvistic dintre care cele mai importante sunt pronumele personale – mai ales de

Scanned with OKEN Scanner

persoana a III-a – dar şi posesivele şi reflexivele). Aceste mijloace lingvistice, la care se adaugă repetiţia lexicală (totală sau parţială), asigură o entitate referenţială (Zafiu, 2000: 110) caracterizată prin conţinut mai mult sau mai puţin explicit. Mărcile coreferenţialităţii amintite mai sus devin în poezia discutată de noi, dimpotrivă, exprimări manifeste ale încălcării regulilor comunicării. Ele creează iluzia unei comunicări după toate canoanele, la o examinare mai atentă a textului observându-se însă lipsa de suport referenţial pentru operaţiunile care doar formal sunt respectate.

a) Articularea definită

Principala modalitate de marcare a referentului în text, articularea definită ajută la identificarea referentului printr-un proces de tip generic (*Luna îmi bate în fereastră*), deictic (*Îmi place casa din capătul satului)* sau de tip anaforic (*Am privit îndelung o bătrână care stătea deoparte. Bătrâna părea că se află cu gândul în altă lume.*). Primele două valenţe ale articulării au o natură univocă, dezambiguizatoare, cel mai potrivit pentru realizarea unei discontinuităţi referenţiale fiind procesul articulării de tip anaforic. Cuvântul sau grupul nominal articulat cu articol definit – *anafor* – indică existenţa unei unităţi anterior introduse în text – *antecedent* – la care se referă direct sau indirect. Expresia definită şi antecedentul său trebuie să reprezinte acelaşi obiect din spaţiul extralingvistic. Cel mai frecvent caz este acela când antecedentul are aceeaşi formă cu anaforul însă se pot întâlni şi situaţii în care există o relaţie hiperonimică între anafor şi antecedent, care co-referă (*Maria plângea. Fata era supărată pe fratele ei.*). Ca şi numele propriu, articolul hotărât are caracter individualizant, obiectul desemnat aparţinând mental memoriei cititorului care activează semnificaţia stocată în procesul lecturii.

Spre deosebire de limba standard, unde, pe baza unor texte neambigue, se pot găsi reguli fundamentate pe analiza morfo-sintactică şi pe topică, în literatură şi, în special, în poezia modernă mecanismul anaforic al articulării devine terenul propice ambiguităţii şi închiderii semnificaţiei (§ 3.5.1.3., subcapitolul A).

O primă atitudine faţă de caracterul co-referenţial al articulării definite este eliminarea articulării cu scopul de-conectării cuvântului de la tot ce înseamnă antecedent. Conexiunea semantică şi continuitatea referenţială devin astfel concepte relative şi ineficiente. Acest procedeu al indeterminării semantice şi referenţiale este o trăsătură constantă a poeziei lui Ion Barbu. Textul capătă aspectul fracturat al fragmentului caracterizat prin elipsă:

*Stinse **flăcări**.* (Ded)
***Spălări** împărtăşite !* (DPC)
***Somn** mult, din pluşuri. **Vid** în stal.* (F)
***Raiuri** divulgate !* (P)
***Nadir** latent !* (DCD)
***Vis** al Dreptei Simple !* (Înch)

Deseori, versurile sunt o acumulare de grupuri nominale lipsite de articol iar fraza poetică dobândeşte aspectul unei enumerări aleatorii de construcţii nominale, ai căror referenţi îşi păstrează individualitatea:

Scanned with OKEN Scanner

Scări, unghiuri, porți ! (PR)
Stângi ***cuburi*** *șubrede, intrate,*
De case roșii, zaharate;
Verzi ***investiri****, prin câte-un gang,*
Sub ceasuri largi – balang, balang ! (PR)
Înaltă ***conexiune***
Gardă *eficace munților,*
Drum *și* ***Carte*** *(...)*
Cădelnițare*-în cor a munților,* (Paz)
Stea *netedă,* ***vigoare****-în chiciuri*
Asprime *svelță,* ***imn*** *de biciuri !* (Încl)
Inegală ***creastă****, sulițată* ***cegă****,*
Lame *limpezi duse-în țara lui norvegă !* (Înch)
Mințiri, lumini ! (SP)
Urzite ***căi****, neverosimil* ***var****,*
Prin dimineața ierbii înmuiate. (DPC)
Râu *încuiat în cerul omogen,*
Arhaic ***Unt****, din lăudata seară,* (SI)
Câștigate ***pulsuri****,* ***câmpii*** *de săbii.*
Tencuirii oarbe ***garanții****,*
Lege *egalând lunula năvii*
Tâmplelor de apă ce reții.
Aule*, exacte* ***stări*** *concave*
Din extrema climă Edgar Poe,
Orgi ! (OÎÎM)

Distanțarea referențială dintre grupurile nominale lipsite de articol, a căror conexiune se realizează după toate aparențele doar formal, prin virgulă, conduce la situația în care nu se poate spune cu precizie dacă este vorba despre o enumerație sau despre un raport apozitiv. Procedeul devine emblematic pentru arta poetică barbiană astfel încât, atunci când este întâlnit la alți poeți de după el, poate fi considerat o formă de intertextualitate (v. § 3.7.1.1.): *Invazii de argilă !* (Mircea Ciobanu, Pa: 39), *Verigi și cleşti, rețele strânse, lațuri !* (Mircea Ciobanu, Pa: 63).

Lipsa articulării poate să corespundă însă și unui discurs fragmentat, neînchegat, în care raporturile ambigue dintre cuvinte obscurizează referenții: ***fragmente*** */* ***cuante*** */* ***impurități*** *într-un cristal, galaxiile //* ***heliu****,* ***miez*** *al Apei, scânteind //* ***și trupuri****,* ***ceruri****, literele Cărții / sau întâmplările ce sunt întru amiază / asemenea razei ce se țese-n frunze, povestind ce-i zborul, plutirea, așezarea / apelor, a gândului, deasupra / semnelor / ca într-un nor de pace //* ***solzi****, de-ar cădea, de pe ochi, zilele din amintire //* ***ninsoare****, viscolită-n flăcări, vremea* (Daniel Turcea, Ep: 5). Discursul are un cadru general al enumerării (parțial semnalizate prin virgulă) a unor cuvinte care trimit la niște referenți nedefiniți, între care legăturile sunt ambigue și neclare.

Pe de altă parte, supralicitarea articulării hotărâte corespunde unei indeterminări semantice a termenilor articulați. Poeții își încep discursurile mizând pe co-participarea cititorului la formarea semnificației. Termenii articulați ar presupune deci o cunoaștere

Scanned with OKEN Scanner

prealabilă a realităților desemnate, totuşi lipsa indiciilor minime asupra referentului devine frustrantă: *Cu **Treptele** supui văditei gale / Sfânt jocul în speranță, de pe sund* (Ion Barbu, I). Substantivul articulat hotărât ***Treptele*** impune două soluții pentru ca procesul referențializării să fie viabil: să aibă cel puțin un determinant dezambiguizator sau să fie specificat înainte ori pe parcursul poeziei în manieră univocă. Niciuna din acest condiții nu este însă respectată de textul barbian, cuvântul articulat, lipsit de determinanți, nefiind implicat în raport de coreferențialitate cu niciun alt termen din întreaga poezie.

Nedeterminarea referențială prin articulare definită este utilizată deseori de Nichita Stănescu, de data aceasta nu ca expresie a unui ermetism declarat ci ca mod de funcționare a unei lumi în care chiar ideea de referențialitate îşi pierde din semnificație:

***Prințul** căzând de pe cal / striveşte-n cădere un înger. / E sentimentul total / pentru care azi sânger.* (OC II: 80)

***Regina** stătea gravidă / şi în dureri începuse să nască pe tron, (...)* (OC II: 231)

***Îngerul** era nervos şi obosit / se zbătea în inima mea.* (AM: 254)

*Cădea **frumoasa** din frumoasă / cum muntele dintr-o mireasă / de vale, deal şi mult / de carne luminoasă.* (AM: 186)

*Brusc, **pasărea** a murit în zbor; / ca o pupilă piezişă taie un nor.* (OC II: 137)

Cuvintele în forma definită „pierd statutul referențial, nu mai referă *despre* sau *spre* real, ci doar despre [de] şi dinspre [din] semnificant – dar acest semnificant e subiectul-obiect (emitent invertit spre sine), *producătorul care produce producția de sens* (şi nu sensul), o introspectează " (Mincu Ş., 1991: 178).

Dacă în poezia lui Nichita Stănescu articularea definită este un mijloc de re-creare a referentului, la alți poeți de la sfârşitul secolului XX nedeterminarea referențială prin articulare definită răspunde tendinței de închidere a accesului la semnificație. Poziția forte preferată pentru cuvintele articulate hotărât este începutul poeziei fiindcă se elimină posibilitatea referențializării anaforice. Pentru exemplificare citățm în întregime *Poemul odăilor* din volumul *7 Poeme* al lui Leonid Dimov:

*Ca **seria** spre fund să fie calmă*
Sunt scoase uşile din loc în loc.
Adună-ți umerii cei reci sub palmă,
Rămâi alături să privim din toc.

E verdele grădinii primăvara
Înviorat cuminte, din brocart,
Şi scoica venusină cu ghitara
Închisă-n ea de-un Odiseu de cart.

E purpura adâncă-n draperie
Cu fluturi de email în curte-ascunşi
Şi mantii de prelați plecați să fie
În reci bazilici de pontife unşi.

Scanned with OKEN Scanner

E galbenul spătarelor de jeţuri
Cu bumbi albaştri în reţea dispuşi,
Din glastre cafenii când suie ceţuri
Şi scârţâie-n peizaje cărăbuşi,

E capa de mătase violetă
Nepăsător răsfrântă pe sofa,
Când aşteptarea înlemni, secretă,
Capacul cu păstori de besactea.

Este sideful spart peste platouri
Adus de caravele din ocean,
E-un alb veşmânt înăbuşind ecouri
Din catedrale, la sfârşit de an,

E marele chivot portocaliu
Cu sfinţi de sânge presăraţi în stea
Şi poartă-n miez. Mâneru-i negru-l ţin
Din răsputeri: îl trage careva,

E ultima în care, apoi, zac
Culorile din fiece odaie.
O scenă de irozi cu vârcolac,
Împreunarea lor, în mijloc, taie.

Substantivul *seria*, articulat hotărât dar lipsit de orice determinare, care ar fi putut să contribuie la conturarea referentului acestuia, nu este reluat cataforic pe parcursul întregii poezii. Contextul ne îndreptăţeşte însă să atribuim cuvântului o serie referenţială, deoarece, independent de anturajul lexical, el însuşi trimite la ideea de paradigmă, de înşiruire. Dominator prin poziţie şi sens, substantivul *seria* sintetizează un mod de organizare textual: paralelismul. Seria poate deveni, pe de o parte, paradigmă a culorilor (*verdele, purpura, galbenul, albastrul, cafeniul, violetul, sidefiul, albul, portocaliul, negrul*) şi, deci, a experienţelor de viaţă, o înşiruire a „odăilor" în care fiinţa umană doar poposeşte temporar. Pe de altă parte, cuvântul-cheie are în planul discursului sensul unei organizări riguroase care, prin redundanţă, trimite la chiar sensul global al poemului: stereotipia existenţei umane.

Acelaşi procedeu este folosit şi de Daniel Turcea, însă referentul este de data aceasta obscur:

***pielea**, cer*
îngenuncheat

domină, domină
uimire a clipei (Ep: 50)

Scanned with OKEN Scanner

La ambiguizare participă de data aceasta şi caracterul eliptic al frazei poetice. Întrezărim o comparaţie implicită: '*pielea* este ca un *cer îngenuncheat*', însă lipsa altor determinaţi duce la blocarea referenţializării substantivului presupus a fi cunoscut. Nu se înţelege din context la ce realitate se referă cuvântul *piele*, dacă este vorba despre un proces denotativ ori conotativ.

Când articolul hotărât îndeplineşte funcţia de coreferenţialitate în interiorul textului, se apropie ca valoare de substitutele pronominale care reiau o informaţie. Trebuie totuşi să se ţină cont de faptul că articolul are un conţinut abstract care impune uneori prezenţa unor „circumstanţe de evaluare" (Vlad, 1994: 107), spaţiale, temporale sau modal-atributive, care ajută la dezambiguizarea sensului. Prin urmare, vorbim de închidere, de obscuritate, doar în situaţia în care aceste circumstanţe de evaluare, în formă determinativă, lipsesc.

b) Pro-formele

Cunoscute şi sub numele de **substitute**, pro-formele fac parte şi ele dintre mijloacele de realizare a coeziunii textuale. Desemnând o clasă de cuvinte fără referinţă proprie, acestea îşi dobândesc referinţa contextual prin conexiunea semantică cu o unitate plină referenţial – *sursă referenţială* (DSL, s.v.). Pro-formele sunt astfel caracterizate prin capacitatea de a înlocui sau a relua prin forme de dimensiuni mai reduse alte unităţi ale textului purtătoare de sens (Vlad, 1994:75–76).

Substituenţi specializaţi lingvistic, pro-formele pot fi clasificate din mai multe puncte de vedere (DSL, s.v.), după clasa morfologică prin care se realizează, după natura morfologică şi extinderea sursei, în funcţie de aşezarea sursei în raport cu pro-forma sau luând în considerare distanţa şi poziţia ierarhică a pro-formei în raport cu sursa[2]. În demonstraţia noastră astfel de distincţii însă sunt lipsite de relevanţă întrucât poezia ermetică este caracterizată prin reducerea până la anulare a rolului de liant textual al acestor unităţi.

Pro-nume (pronume personale demonstrative sau relative), pro-verbe (în special verbul *a face*), pro-adjective (de tipul *aşa, în felul*) sau având valoare pro-enunţială (de exemplu: *aceasta, da aceea*), substitutele nu au autonomie textuală şi se decodează prin raportare la un antecedent (proces *anaforic*) sau la un element care urmează (proces *cataforic*) (Zafiu, 2000: 111). Atunci când au o întrebuinţare pro-enunţială, substitutele sunt numite şi **conective semantice** (Gligor Gruiţă, apud Vlad, op.cit.: 77) pentru că sunt elemente ce "stabilesc raporturi logico-semantice între blocuri informaţionale orientând o informaţie (sens) B spre o altă informaţie (sens) A, co-prezentă într-o secvenţă enunţială". Prin relaţionarea grupurilor nominale cu substitutele lor se realizează "lanţuri referenţiale" (Zafiu, 2000: 111) care reflectă univoc reacţia locutorului faţă de cele relatate.

Poezia modernă, mai ales cea cu un grad crescut de închidere, elimină pe cât posibil aceste forme coezive sau le utilizează fără acoperire semantică, procesul anaforic sau cataforic fiind incomplet. Exemplul cel mai potrivit este poezia ermetică a lui Ion Barbu, în care, statistic, pro-formele sunt rar întâlnite. Atunci când apar, însă, nu îşi îndeplinesc scopul realizării coeziunii şi a coerenţei, dimpotrivă, derutează prin aparenta referire la un sens cunoscut.

Scanned with OKEN Scanner

i) Cel mai frecvent sunt folosite ***pro-adjectivele***, punându-se accent pe informația de proximitate. Adjectivele demonstrative în general reactualizează informația unui segment precedent sau următor acționând ca liant semantic în interiorul textului. În poezia barbiană, în schimb, aceste pro-forme nu au suport anaforic sau cataforic: *Te smulgi cu zugrăviții, scris în zid / La gama turlelor* ***acelor*** *locuri* (M), *Scăzută zării blândă e țara minerală. / - Inel și munte, iarbă de abur înzeuat. / A ofilirii, numai* ***această*** *foarte pală / Făclie, pe ghicirea Albastrului ouat.* (SP), ***Această*** *pontifică lună / Cuvânt adormiților e* (E), *Aule, exacte stări concave / Din extrema climă Edgar Poe, / Orgi ! Și locuind* ***aceste*** *grabe: / Cer induit, străin ca un halo.* (OÎÎM). Sursa referențială care ar transfera din semnificație pro-formei lipsește. Nu se poate înțelege din context despre care *locuri, făclie, lună* sau *grabe* este vorba. Poetul sfidează cititorul prin refuzul de a da alte informații privind referentul pe care îl vizează. Barbu își începe chiar poezia prin aceste nedeterminări referențiale: *Fulger străin desparte* ***această*** *piatr-adâncă / Văi agere, tăiați-mi o zi ca un ochean !* (Î). Substitutul, vid referențial, se sprijină fragil pe o sursă referențială nespecificată în text și chiar imposibil de presupus. Astfel, adjectivele demonstrative de apropiere – care indică tocmai proximitatea emițătorului față de realitatea desemnată – în procesul referențializării sugerează o cunoaștere privilegiată, refuzată neinițiaților. Apropierea de realitățile denumite prin pro-forme i se permite doar creatorului rămânând inaccesibilă cititorului.

O latură modernă a ambiguizării referentului prin lipsa sursei referențiale este exploatată de poezia *Cântec* a lui Nichita Stănescu:

Pe nervul ***acestei*** *priviri*
o doamne ce multe orbiri
o sfinte ce multă vedere
avui pentru muiere.

Pe nervul ***acestui*** *auz*
o doamne ce suflet ursuz
ce mers legănat de tăcere
avui pentru muiere.

Pe nervul ***acestei*** *sprânceni*
o doamne ce ninse poieni
ce tristă putere
avui pentru muiere.

Pe nervul ***acestor*** *nervi*
o, doamnă, îți fură mulți servi
dulci pietre în înmuiere
ochii mei pentru muiere.

Pe nimicul fără nimic
ce tristă cântare ridic
lerui ler și lerui lere
și numai spre o muiere.

Scanned with OKEN Scanner

Structurată după formula paralelismului, poezia atrage atenția asupra elementelor care formează tabloul: *privire, auz, sprânceană, nervi*, elemente nominale care, sub aspectul sensului propriu şi de bază, sunt absolut denotative. În plan figurat, statutul simbolic al acestora este incontestabil. Ceea ce intervine însă în procesul referențializării sunt pro-adjectivele cu valoare demonstrativă *acestei, acestui, acestei, acestor,* utilizate sfidător, cu evidenta intenție de a relativiza decodarea lor. Poetul nu respectă regula conform căreia o unitate deja prezentă este reluată anaforic plasând textul poeziei pe coordonatele imprecisului, ale clar-obscurului.

ii) Alte tipuri ale pro-formelor, cum ar fi cele de natură pronominală sau adverbială, se suprapun peste unitățile cu valoare pragmatică, numite ***deictice***. Acestea reprezintă un „grup de forme prin intermediul cărora sunt înglobate şi gramaticalizate trăsături ale contextului comunicativ, deci care reflectă în mod direct relația dintre structura limbii şi circumstanțele comunicării" (Ionescu-Ruxăndoiu, 1999: 85). Relația care se stabileşte între producătorul de text poetic şi cititor este esențială pentru distingerea referenților componentelor textuale (DSL, s.v.). Categoria deicticelor constituie aşa numita *referință exoforică* – localizată în plan extra-textual – (Vlad, 1994: 100–102) fiindcă sunt mărci cu referenți localizați în situația de discurs.

Raportându-se la anumite circumstanțe intra-textuale (timp, loc, persoană) amintite pe parcursul textului, deicticele pot reprezenta un tip de codare prin uz anaforic: *Am fost anul trecut la* ***Timişoara****. Acolo am trăit cea mai inedită experiență din viața mea,* sau cataforic: ***Acolo*** *am trăit cea mai inedită experiență din viață: în* ***Timişoara****.* În demonstrația de față, ne vor interesa în special deicticele care, prin natura lor anaforică sau cataforică, sunt în plan semantic pro-forme.

Poezia care închide accesul la referință utilizează în mod particular aceste forme ale coerenței textuale. Deicticele, care au într-o comunicare standard rolul de a dezambiguiza semnificațiile prin raportări concrete la cadrul referențial, îşi pierd funcția de bază devenind mijloace ale ambiguizării.

– deixisul personal reflectă rolurile participanților la comunicare (Ionescu-Ruxăndoiu, 1999: 87–90). Delimitarea principalelor roluri este făcută prin pronume sau formele verbale. În discursul liric şi în special în poezia modernă, deixisul personal se distanțează de rolul pe care îl joacă în limba comună şi devine un mod de exprimare a „vocii" sau „vocilor" lirice. Dacă în comunicarea standard pronumele *eu, tu, el, ea* sau chiar *noi, voi* au roluri bine stabilite în situația comunicațională, în poezie actul enunțării se redimensionează: „Lirica se îndepărtează mai mult de formele curente ale comunicării tocmai pentru că forța coercitivă a sistemului de convenții interne este mult mai puternică decât în cazul celorlalte genuri literare" (Ionescu-Ruxăndoiu, 1994: 30). Poezia modernă operează modificări în plan semantic şi distribuțional în ceea ce priveşte valoarea deictică a pronumelor. Se ajunge astfel în lirica discutată de noi la o ambiguizare sau chiar o opacizare a referinței.

Dacă forma de persoana I singular a pronumelui personal – *eu* – se raportează incontestabil la „subiectivitatea lirică" (Chelaru-Murăruş, 2000: 26–28), pronumele *tu*, în mod convențional marcă a interlocutorului, are în poezie o valoare ambiguizată datorită nedeterminării. El poate, pe de o parte, să fie o marcă a „persoanei nonsubiective" aflate în plan intra-textual (iubita, divinitatea, inspirația, etc.) sau să reprezinte, pe de altă parte, un alocutor real, aflat în plan extra-textual (cititorul) (Ibid.: 28–29).

Scanned with OKEN Scanner

Deosebit de mult utilizat în poezia ciclului ermetic al lui Ion Barbu, deicticul persoanei a doua singular, în forma pronumelui personal sau inclus în desinența verbală, are un referent opacizat: *Colo, dimineața mea / Viu altar **îți** miruia // Ca Islande caste, norii / În, dorită, harta orii, // Ageri, șerpii ce **purtai**, / Șerpii roșii, scurși din rai,* (O), *Răsărit al crestelor de păsări, / Steme nicăiri în fâlfâit, / Bântuie, când soarelui voit / Arcuite pajurile **cățări** // Seceri dintre secete-au sclipit! / **Chemi** zidul ars, cu ierburile cimbruri,* (Se), *Un gând adus, de raze și curbură / **(Fii** aurul irecuzabil greu!)* (MDS), *Tencuirii oarbe garanții, / Lege egalând lunula năvii / Tâmplelor de apă ce **reții*** (OÎÎM). Prin deictul de persoana a II-a singular, poetul sugerează chiar caracterul înșelător al persoanei căreia i se adresează, ambiguitatea și flexibilitatea conceptului de interlocutor: *fluvialul, falsul fosfor „tu"* (OÎÎM). Se ajunge chiar la o neconcordanță între deicticul *tu* și termenul căruia i se atribuie: ***Tu**, salt, **tu**, creșteri stângi, urzică-nalbă!* (Ded). Lipsa acordului în număr între pronumele *tu* și apoziția corespunzătoare (*creșteri stângi*) anulează condiția coreferențialității și situează construcția, în consecință, în planul echivocului.

De la un deictic de persoana a II-a *tu*, cu referință blocată intenționat, se ajunge în poezia lui Nichita Stănescu la un alt tip care desemnează un interlocutor fictiv (Ibid.: 54–57). Procedeul este diferit aici și, deși rezultatul este aceeași indeterminare referențială, punctul de plecare este inițierea unui dialog cu referenți imaginari, personificați în interlocutori lirici: *Și **tu**, o, **tu**, refacere din interior / **tu**, potrivire de jumătăți, aidoma / îmbrățișării bărbatului cu femeia sa / o, **tu** și **tu** și **tu**, și **tu*** (OC I: 185), *O, Veghe gravidă de lucrurile lumii / să nu **te** întuneci, să nu **te** stingi* (OC I: 319).

O altă formă deictică concludentă pentru demonstrarea închiderii referinței este pronumele *ea*, care trimite la o persoană non-subiectivă. De cele mai multe ori deicticul are o valoare univocă funcționând după principiul anaforei. Chiar și în această situație însă referentul poate fi nedeterminat (Ibid.: 58) atunci când trimite la ființa iubită văzută simbolic, generic: ***Ea** era frumoasă ca umbra unei idei, - / a piele de copil mirosea spinarea **ei*** (OC I: 205–206). Atunci când funcția anaforică îi este anulată, efectul este ambiguizarea discursului. Poeții uzează de pronumele *ea* fără să precizeze anterior care îi este referentul: *Să nu prelingă, să nu pice / Viu spiritul, robit în **ea**, / La azimi albe să-l ridice: / Sfiit pruncia **ei** trecea.* (Ion Barbu, S), ***Ea** stă ghemuită în fața unui vitrou, / unui vitrou de sine stătător / rezemat de un perete. // **Ea** scoate antenele, care sunt negre / și dese ca o perie, / și le trece peste cioburile colorate. (...)* (Nichita Stănescu, OC I: 394). Poemele încep abrupt cu acest pronume care implică o nedeterminare referențială: *Da-da îți susură **ea** în ureche / când nici nu te-ai trezit bine / din somnul tău auriu / plouă din cerul negru cu diamante* (Dan Laurențiu, AE: 11).

Paralel cu aceste forme pronominale apare și cea de masculin singular a persoanei a treia – *el* – prin care se poate produce nedeterminarea referențială. Oana Chelaru-Murăruș (Ibid.: 62-63) îl apropie ca valoare de impersonalul franțuzesc *on* (într-o traducere aproximativă, *se*) în virtutea faptului că *el* funcționează nedeterminat: ***El** începe cu sine și se sfârșește / cu sine. / Nu-**l** vestește nici o aură, nu-**l** / urmează nici o coadă de cometă.* (Nichita Stănescu, OC I: 177).

Chiar dacă mult mai rar, nedeterminarea referențială provine și de la pronumele personal *ei*. Citățm spre exemplificare poezia *Nu acum* scrisă de Mircea Ciobanu: *Ce să **le** spun – am uitat. Intru în casa / **lor** și gura mi se închide. Câte cuvinte-am știut / și nici*

Scanned with OKEN Scanner

unul nu mă ajută. M-aşez / la o masă cu ***ei****: nici un cuvânt nu m-ajută – / şi totul s-a petrecut mai demult; / chiar şi tăcerea aceasta, prin care / abia mai străbat,/ s-a petrecut mai demult./ Nu acum abia mai străbat printre linişti; / nu acum ascult cum piroanele / prind în canaturi / uşile toate, ferestrele. O, altă dată, / nu când m-aşez la o masă cu* ***ei*** */ călcâiul ciocanului, greu, îl ascult cum înfundă / piroanele-n uşi, în ferestre.* (Ve: 30). Poezia începe cu utilizarea pronumelui fără susţinere anaforică şi menţine nedeterminarea pe întreg parcursul textului. Procedeul nu este singular în lirica acestui poet; ne-au atras atenţia şi alte exemple concludente în care poezia începe printr-o indeterminare: ***Ei*** *mă ameninţă cu frigul: / „Va veni, va veni, / fii blând, fii supus, fii cuminte, / lasă privirile-jos înaintea / mai marilor tăi."* (AT: 40), *Cine sunt* ***ei*** */ dacă numele mic le-a fost scris / numai cu partea lor de ocară / în cartea oraşului ?* (AT: 78).

Perspectiva echivocă asupra referenţilor se accentuează prin acumularea mai multor deictice fără acoperire anaforică:

– La ***ea*** *nu se vede*
pentru că ***ea*** *este timidă,*
şi ***se*** *acoperă cu propria* ***ei*** *privire, –*
şi ***se*** *ascunde.*
– Nici la tine nu se vede,
mi-a zis ***el****.*
– Cum de nu se vede ?
– Păi nu se vede, mi-a mai zis ***el****.*
– Chiar nu se vede ?
– Nu se vede. Întreab-o pe ***ea***
dacă nu mă crezi, –
şi mai lăsaţi-mă în genere
amândoi în pace,
că am treabă, –
şi ce trebuie eu să fac
nu se vede ! (Nichita Stănescu, OC II: 251)

Poezia, intitulată *Nod 14*, este structurată în forma dialogului între *eu*-l subiectiv, voce subiectivă declarată, şi *el*, posibilă variantă a subiectivităţii lirice. „Vocea" poetului preia perspectiva desemnată prin deicticul *el* şi sfârşeşte poezia transformându-l în subiectivul *eu*. Deicticul care este indubitabil lipsit de orice referinţă este pronumele *ea* lipsit de orice indice referenţial. Ceea ce caracterizează poemul este nedeterminarea sub toate aspectele, obscuritate indusă de însuşi obiectul nespecificat şi ambiguu al verbului *a se vedea*.

Uneori se practică o amalgamare deictică, o „glisare a perspectivei" (Ibid.: 70–73) prin varierea centrului deictic în interiorul textului. Prin modificarea centrului de referinţă deictică se încalcă regula coreferenţialităţii: ***Eu****, adică* ***el*** (Nichita Stănescu, OC I: 380), *Dacă* ***eu*** *sunt* ***tu*** */ alaltăieriul / cel de răsalaltăieri / cel de niciodată* (Nichita Stănescu, OC II: 69–70), ***Eu, tu, el*** */ o să fim toţi trei deodată // Mai mult* ***tu*** */ decât unicul / Mai mult* ***el****, – / decât piatra / Mai mult* ***eu****, - / decât singurătatea* ...(Nichita Stănescu, AM: 104).

Scanned with OKEN Scanner

Deixisul personal poate fi utilizat şi cu intenţie ludică, singurul principiu valabil ţinând mai mult de aleatoriu, decât de o logică poetică:

Nu te lăsa fiert
în ceaiul de cinci şi un sfert.

Nu te lăsa copt
în vinul de la ora opt.

(Ştii cum arată Copţii
în vodca de la miezul nopţii.)

***Tu, lasă-te** gătit frumos,*
cu ciucuri de sus până jos. (Nina Cassian, L: 95–96)

În această poezie a Ninei Cassian, indicii de persoana a doua, sub formă pronominală sau verbală, se găsesc într-o situaţie deosebită de cele discutate. Forma evident imperativă a poemului indică o adresare directă faţă de auditoriu, faţă de un posibil cititor. Ceea ce contravine însă acestei interpretări este conţinutul semantic al textului, care trimite cu gândul la formele folclorului pentru copii, la jocurile acestora. Nu avem de a face deci cu o variantă a nedeterminării deicticelor ci cu o formă a absurdului, a jocului literar, un joc „cu vorbele, cu literatura şi de-a literatura" (Pop, 1985: 234), un limbaj imaginar care semnifică tocmai eliberarea de referent.

Poezia discursivă, scrisă exclusiv cu scopul „delectării" cititorului cu forme frumoase, cu „trufandale" stilistice, capătă un opozant important: poezia „jocului secund" sau cea a „necuvintelor", de mai târziu. Aceasta presupune mai mult decât o contemplare a formelor. Crearea altui tip de orizont poetic lasă loc nedeterminării, obscurizării, ambiguităţii, opacizării. Demersul lecturii nu mai trebuie să fie considerat o identificare a conţinutului în formă, devenind un proces iniţiatic. Nedeterminarea deictică şi referenţială, pe lângă multe altele, este o trăsătură ce caracterizează poezia modernă şi postmodernă, devenind un fel de carte de vizită pentru poezia de după Nichita Stănescu.

– deixisul spaţial (local) reprezintă „determinarea coordonatelor cadrului spaţial în care are loc un schimb verbal, în funcţie de poziţia ocupată de participanţi în momentul enunţării" (Ionescu-Ruxăndoiu, 1999: 94). Folosirea unor adverbe demonstrative (*aici, acolo*) şi a unor pronume demonstrative de depărtare sau de apropiere (*acesta, acela*) ajută la dezambiguizarea contextului, la conturarea cât mai precisă a situaţiei de comunicare. Şi aceste deictice pot avea la bază un proces anaforic sau cataforic prin care să se facă legătura referenţială cu un reper spaţial aflat înainte sau după deictic.

În poezia modernă deicticele pot introduce o ambiguitate atunci când nu anticipează sau nu reiau nicio construcţie cu valoare locativă. Ion Barbu îşi începe poezia *Orbite* cu un deictic spaţial pe care nu îl conectează niciunui referent din context: ***Colo**, dimineaţa mea / Viu altar îţi miruia.* Adverbul demonstrativ nu oferă în acest context decât informaţii despre proximitatea faţă de emiţător, referentul rămânând însă incert.

Scanned with OKEN Scanner

Aceste mărci spațiale pot apărea singure în propoziții eliptice, ambiguitatea fiind mai puternică: *Aproape. Ochii împietresc cruciș / Din fila vibrătoare ca o tobă,* (Ion Barbu, D). Se întâlnește și situația contradictorie când un deictic lipsit de echivoc – cum ar fi *aici*, indice de proximitate evidentă cel puțin față de emițător – se ambiguizează contextual: *Viol **aici** dar laudă și ordin / Întâi, când îndoit un gând născu.* (Ion Barbu, OÎÎM).

Poeții de la sfârșitul secolului XX utilizează aceste forme locative atribuindu-le un referent echivoc sau chiar nul: *Unde se sfârșește țărmul nu este absolut nimic / ce ferice de **acolo** !* (Nichita Stănescu, AM: 136), *mai mult / decât viața // decât lumina / Mângâietor // mai sus / mai adânc / mai **aproape*** (Daniel Turcea, Ep: 149).

Fiindcă se definește printr-un limbaj propriu, fundamentat pe legi proprii și pe încălcarea voluntară a normelor poetice tradiționale, poezia modernă și postmodernă se îndepărtează de conceptul de referențializare așa cum este înțeles de către lingvistică. Deicticele spațiale sunt doar un exemplu.

– deixisul temporal presupune o raportare la momentul enunțării sau la moduri curente de măsurare a timpului (DSL, s.v.). Fiind exprimate prin forme verbale, anumite adverbe și locuțiuni adverbiale care arată timpul, deicticele temporale au în limbajul comun și în literatura narativă sau descriptivă valoare dezambiguizatoare. Totuși, în ciuda caracterului univoc, în poezia modernă și postmodernă ele constituie spațiul devierii de la normă, al ambiguului, al paradoxului. Reperele temporale devin pure abstracțiuni, fără suport referențial: *Dar eu sunt tu / **alaltăieriul** cel de **răsalaltăieri** / cel de **niciodată*** (Nichita Stănescu, OC II: 70), *Așa a fost **Acum**. Din așteptare / în clima fulgerului vei descinde* (Cezar Baltag, P: 49), *La malurile lui **Acum** / un dor de fără mal mă-ncarcă.* (Cezar Baltag, P: 59).

Deicticele ajung să constituie singure o comunicare, fără a mai fi nevoie de alte legături contextuale: ***aici! acum!*** (Daniel Turcea, Ep: 28). În această situație obscuritatea este totală.

c) Ambiguitatea anaforică și ambiguitatea cataforică

Deși am discutat în paragrafele precedente fenomene care au la bază procese anaforice sau cataforice, trebuie semnalată și ambiguitatea în cazul în care nu sunt utilizate pro-forme sau deictice. Aceste fenomene sintactico-semantice, prin care un termen lipsit de densitate referențială reia sau anticipează o unitate plină referențial , stabilesc conexiuni intratextuale, responsabile pentru coeziunea și coerența textului. Elementele de recurență pot fi implicate în procesul coreferențializării urmând procedeul substituției lexicale. Astfel, se substituie sursa prin unități lexicale aflate în relație de contiguitate logică, ontologică, culturală sau contextuală cu sursa (Vlad, 1994: 106): ***Florin** a intrat în cameră surâzător. **Băiatul** ne-a explicat de ce era bucuros.* Dacă ne referim la acest tip de reluare lexicală, observăm că mai des utilizate cu scop coreferențial sunt anaforele. Catafora apare în special atunci când sursa este anticipată de o pro-formă sau un deictic, caracteristica semantică pe care trebuie s-o îndeplinească pentru obținerea referinței fiind legarea de sursă și preluarea de gen de la sursă (DSL, s.v.).

Relația referențială care se stabilește între anafor și antecedent poate fi de mai multe tipuri:

Scanned with OKEN Scanner

– anaforul şi antecedentul său trimit la acelaşi obiect din spaţiul extralingvistic: *Am mâncat o **prăjitură** la prânz. **Desertul** a fost delicios.* Relaţia care se stabileşte între cei doi termeni care co-referă este de tip hiponimic. Putem întâlni însă în acelaşi context, pe lângă o relaţie de tip anaforic, şi una de tip morfo-semantic: *Am cumpărat din supermarchet **detergenţi**. **Cumpărăturile** erau grele.* Între verbul *a cumpăra* şi anaforul *cumpărăturile*, ambele din aceeaşi familia lexicală, există o relaţie morfo-semantică.

– anaforul este interpretat în relaţie cu sensul antecedentului, fără să existe iniţial o relaţie co-referenţială între cele două unităţi: *Au trecut trei luni până să-mi găsesc un **apartament** potrivit. **Preţul** nu era aşa de mare.* În acest exemplu, între cei doi termeni subliniaţi se stabileşte contextual o relaţie funcţională. Ca termenul *preţ* să fie justificat trebuie ca în context să existe un termen care să poată fi caracterizat prin [+ preţ].

– anaforul substituie un antecedent care este o propoziţie sau o frază şi se referă la un eveniment: ***Daniela nu a venit, lucru** ce m-a întristat enorm.*

Fenomenele anaforice sunt dependente de acordul morfologic (în cazul unui anafor de natură pronominală), de structura semantică, de paralelismul sintactic (singurul mijloc dezambiguizator, în anumite contexte), de topica frazei. În poezia modernă sunt însă preferate cazurile de ambiguitate anaforică, fiind eliminat orice indiciu care ar putea oferi informaţii despre referent:

*! **gangul** îngheţat în usturimea întunericului se*
înalţa cu aerul că se obstinează să aşeze morţilor
pe faţă o mască mortuară ca un urangutan
disciplinat.
***Turnul** se numea Turnul Prinţului Fericit,*
Turnul Perfecţiunii Violate,
Turnul Unghiului, Turnul Cavalerului Plâns,
Turnul Copilului mort, Turnul
Blând, Turnul Palid, Turnul Iubitorului Morţii: (...) (Cezar Ivănescu, EM: 38)

Citatul este structurat în două părţi, centrate pe două cuvinte-cheie: *gangul* şi *turnul* (v. § 3.5.1.3., subcapitolul A). Relaţia care se stabileşte între acestea este ambiguă. Deşi desemnează ambele construcţii (de diverse forme) longitudinale – gen proxim – diferenţa specifică orizontalitate / verticalitate pune sub semnul întrebării relaţia anaforică. Singurul argument în favoarea coreferenţialităţii este verbul *înălţa* (predicat al substantivului *gangul*), atribuit în limba standard unui termen caracterizat prin trăsătura [+ vertical]. Această ambiguitate intenţionată ce caracterizează poezia modernă are efect imediat în planul coreferenţialităţii şi, prin urmare, în planul coerenţei.

d) Recurenţa

Modalitatea prin care o unitate (cuvânt, propoziţie, frază, fragment de text) se repetă în formă identică sau quasi-identică – este un alt mijloc de realizare a coeziunii. Deşi într-un anumit punct se suprapune peste fenomenul anaforic[3], vom lua în consideraţie doar formele de reluare strictă – forte – (Vlad, 1994: 79) şi vom arăta cum ele, în mod paradoxal, contribuie la anularea coeziunii şi a coerenţei.

Scanned with OKEN Scanner

Deşi este o modalitate bazată pe coreferenţialitate, recurenţa îşi pierde această funcţie în poezia modernă şi postmodernă. Redundanţa nu mai clarifică mesajul şi nu mai participă la referenţializare ci, dimpotrivă, obscurizează: *o, mi-am spus / au plecat la* ***gura raiului*** */ pentru* ***gura raiului*** */ nu am găsit nici o urmă* (Dan Laurenţiu, ZL: 19), *anceştri o nani zei* ***muritori*** */ cum* ***muritori muribunzi*** */ nebunia lor şi ultima ratio / să lase neantul gravid da-da să guiţe fiinţa* (Dan Laurenţiu, AE: 13). La ambiguizare contribuie, în aceste contexte, şi lipsa punctuaţiei. Recurenţa poate să se extindă şi la cuvinte diferite care provin din aceeaşi rădăcină (*muritori–muribunzi*). Textul se dezarticulează, referinţele sunt ambigue, singurul lucru care persistă este un ritm interior, o senzaţie de inerţie care atrage cuvintele haotic, departe de logică.

Redundanţa poate să fie, pe de altă parte, o modalitate ludică şi o sursă a absurdului: *Are groază de* ***albastru****: de secetă* ***albastră****, de boală* ***albastră****, de moarte* ***albastră****, de soare* ***albastru****. Iar un copil* ***albastru****, de un* ***albastru****-rânduniu, îi împleteşte întunecat-****albastra*** *coamă de îngeră hoaţă.*(Cezar Baltag, ŞO: 84). Atributul *albastru*, ataşat unor nume care nu acceptă această vecinătate semantică (*secetă, boală, moarte, soare, copil, coamă de îngeră*), este repetat obsedant, cu vădită intenţie ludică. Mesajul poetic nu trimite astfel la un referent uşor identificabil ci, mai degrabă, creează o senzaţie, o stare ambiguă.

Într-un discurs care, după toate aparenţele, se conformează tuturor regulilor textualităţii, repetiţia se abate de la principala ei menire – asigurarea coerenţei. Textul poetic ne apare halucinant, evaziv şi echivoc, parcă aparţinând unei alte limbi, cu o logică aparte:

Şi se făcea un ***pescăruş lunetă*** *că-mi apare*
un ***pescăruş*** *subţire de din ochii lui scotea*
din care – un ***pescăruş lunetă***
spre marea fără valuri se-ndrepta
mai îndreptând un ***pescăruş lunetă***
spre cel care plutea
care din ochi un ***pescăruş lunetă***
spre marea fără valuri îndrepta. (Nichita Stănescu, OC II: 315)

Repetiţia se extinde în acest exemplu de la o sintagmă nominală (*pescăruş lunetă*) la un întreg proces (*un pescăruş lunetă (...) un pescăruş subţire de din ochii lui scotea*), ritualul repetat contribuind la crearea unei stereotipii conform căreia un fapt decurge din altul identic, la nesfârşit. Ritualul astfel constituit deschide seria eventualilor referenţi implicaţi, până la confuzie şi ambiguu.

B. REFERENŢIALITATEA EXTERNĂ MULTIPLĂ

Problema referenţialităţii sau a coreferenţialităţii ca marcă a coerenţei textuale se pune diferit atunci când este vorba despre poezia modernă. Configuraţia textuală impune luarea în calcul şi a constrângerilor de ordin pragmatic la care poezia îşi supune cititorul. Astfel, lectura textului poetic modern dezvăluie două laturi ale coerenţei referenţiale: una *internă*, care în accepţiunea lui M. Charolle se referă la o coerenţă manifestată prin pronume personale, demonstrative, etc. (apud. Duda, 1990: 315), şi alta *externă*, care „se

Scanned with OKEN Scanner

raportează la ceea ce se numeşte în pragmatica textului literar «univers de discurs»" (Ibid.: 315). Aplicând această distincție la poezia modernă reprezentată de Arthur Rimbaud, Gabriela Duda (Ibid.) atrage atenția asupra eterogenității referențiale şi asupra repetatei schimbări a universului de discurs, schimbare care anulează coerența referențială externă: „Caracterul «mozaical» pe care poemul îl etalează nu este mai puțin o realitate. În fapt, frazele se înşiruie, fiecare avându-şi propriul referent în jurul căruia se organizează enunțul, fără ca succesiunea să trădeze o ordine anume (...) Din această pricină, textul pare că se încheagă din fragmente ale altor texte, aduse în spațiul poemului printr-un gest de autoritate sau de magie a autorului " (Ibid.: 315).

Condițiile pe care textul poetic trebuie să le îndeplinească pentru a fi continuu din punct de vedere referențial şi, deci, coerent – coreferențialitatea, continuitatea temporală şi „continuitatea referențială prin configurații de evenimente şi acțiuni" (Zafiu, 2000: 110–131) – devin astfel inoperante.

Un exemplu ilustrativ pentru lipsa de unitate referențială îl constituie poezia barbiană ermetică (reprezentată de poezii din volumele *Joc secund* şi *Uvedenrode*), poezie caracterizată prin referențialitate externă multiplă. Pentru a demonstra acest lucru selectăm poezia *Desen pentru cort*, text care nu este un exemplu izolat de anulare a coreferențialității în lirica barbiană:

O, veacul legiuise militar
În litere ca turnul țuguiate!
Urzite căi, neverosimil var,
Prin dimineața ierbii înmuiate.

Spălări împărtăşite! Înnoiți
Arginturile mari botezătoare
Şi inima călărilor – spuziți
De dreaptă ziua-aceasta suitoare.

– Ei vor sălta, la drum cu Novalis,
Prin Şvabii verzi, țipate în castele,
Să prade tremuratul plai de vis,
Prielnic potrivirilor de stele!

Ermetismul, ca mod de concepere poetică, se defineşte aşadar prin discontinuitate referențială, textului fiindu-i suprimată identitatea referențială. În acest discurs, caracterizat prin indeterminare, sunt eliminate total sau parțial mărcile coreferențialității, cuvintele îşi pierd statutul referențial iar semnificantul devine el însuşi propriul semnificat. Pro-formele cu rol în realizarea coeziunii textuale îşi anulează legăturile cu termenul bază şi au, în consecință, un referent ambiguu. Substitutul *ei* nu are un referent clar; ar putea fi vorba despre *călări* – singura variantă care ar corespunde prin caracteristica genului şi a numărului – însă niciun element implict sau explicit nu confirmă această supoziție.

Referenții multipli care trimit la „universuri de discurs" diferite constituie o structură de adâncime caracterizată prin dezordine şi opacizare. Aşadar, într-o anumită

Scanned with OKEN Scanner

măsură, am putea vorbi despre similitudinea dintre termenul „univers de discurs" şi cel de „domeniu semantic" (Mihăilă, 2003: 150–186), evidentă fiind o secţionare în sectoare independente a referinţelor textuale şi a semnificaţiei globale. Coerenţa referenţială a textului poetic se raportează la universuri de discurs diferite, fiecare frază avându-şi propriul univers referenţial.

Poezia poate căpăta aspectul unui colaj, între fragmentele acestora neexistând niciun fel de relaţionare:

ETAPĂ
Mă va ţine ramul cardinal
Seara ? Cât mai bine să m-aşez.
Voi culege mere de cristal
Cu reptile sângerii în miez.

Greu, urcuşul, sprintene amiezi
Le-a scobit adânc, în amintire ...
Parcă te-nspăimântă valea. Vezi
Turnurile din argint subţire ? (Leonid Dimov, V 66: 26)

Caracterul de mozaic este dat de slaba conexiune semantică dintre fraze. Conectorii lipsesc iar perspectiva se schimbă, de la cea subiectivă, redată prin persoana I (*mă, să m-aşez, voi culege*), la cea obiectivă, de persoana a treia (*a scobit*), ori la cea de persoana a doua (*te-nspăimântă, vezi*). În vederea organizării textului, în funcţie de domeniile semantice cu care se operează, vom observa o simbolistică ambiguă, dificil de circumscris, în conformitate cu care delimitarea domeniilor de semnificaţie devine relativă şi nesigură. Deşi întâlnim elemente naturale simbolice – *ramul, mere, reptile, valea* – determinanţii acestora ambiguizează referentul, astfel încât este anulată certitudinea că aceşti termeni ar alcătui un univers de discurs.

Un alt exemplu relevant pentru distanţarea referenţilor textului este poezia *Roua pe crisantemă* a lui Daniel Turcea:

(gustul
sărat al morţii. Roua
pe crisantemă

dar, iubitei
fără nume

Isuse, ce va fi cu ei
străini, cum sunt
acum
şi frumuseţea armei
în crângul înflorit (Ep: 30)

Scanned with OKEN Scanner

Poezia, caracterizată prin indeterminare referențială şi fragmentarism, dezvoltă domenii semantice diferite şi disparate, nelegate prin relații de cauzalitate. Pro-forma *ei*, fără susținere anaforică, amplifică această indeterminare.

Uneori, discursul poetic se dezarticulează atât de mult, încât devine aproape prolix, haotic şi halucinant, ca o incantație ieşită din limitele logicii:

Precum andriandul cel făcut din aramă
care arată chip de bărbat
precum cel de la unul,
precum cel mai întâi cu vremea
în locul său,
precum cel ce cu tragere de nume
de la sine se zice
precum la loc fierbințeala
şi la miere dulceața,
că toate acestea fără trup sunt
de nu se pot privi în ființă
că greul şi uşorul în mărimi se privesc
şi se aduc sub măsură
sau în ființă de sine
adică în foc şi în pământ
şi se aduc înaintea ființei. (Cezar Baltag, P: 6)

La o primă observare a textului se creează aparența unui discurs închegat, alcătuit din fraze care se leagă din punct de vedere sintactic. În pofida acestui fapt, sub aspect referențial, se sesizează o dezorganizare şi o lipsă de unitate. Mărcile coreferențialității contribuie şi ele la ambiguizare: substitutul cu valoare anaforică *acestea* nu are un termen bază la care să se raporteze. Fraza poetică amplă, cu ruperi de ritm şi intercalări ce deviază receptarea, construieşte un discurs delirant, caracterizat prin obscuritate.

Trăsătură semantică, coerența textuală stabileşte relații între semnificațiile propozițiilor sau frazelor textului, extinzându-se în consecință şi asupra referenților textuali. Pentru a-i fi recunoscută natura textuală, discursul poetic trebuie să fie alcătuit din fraze compatibile din punct de vedere referențial iar sensul global al acestuia trebuie să aducă un supliment de semnificație la semnificațiile frazelor constituente. Poeziilor citate, caracterizate prin ambiguitate şi echivoc, nu li se pot identifica trăsăturile amintite decât la un stadiu ipotetic şi ezitant. Caracteristica principală – obscuritatea – pune sub semnul întrebării chiar realizarea textuală a poeziilor.

4.1.1.2. Pseudo-referențializarea

Structura de adâncime a textului, descrisă cu ajutorul conceptului de domeniu semantic, presupune existența unor relații de tip sintactic între domeniile implicate, relații care stabilesc conexitatea textuală (Mihăilă, 1995: 173). În cazul adâncimii textului unitățile conexe – domeniile semantice – sunt însă noțiuni abstracte care alcătuiesc o

Scanned with OKEN Scanner

„nebuloasă semantică" (Ibid.: 169) al cărei grad de închidere depinde de tipul de text. Poezia oferă un teren potrivit demonstrației conexiunilor ce se stabilesc între unitățile structurii de adâncime. Ecaterina Mihăilă realizează astfel de descrieri semantice (1995, 2001, 2003) aplicând procedeul descompunerii textului în domenii semantice sau „lumi posibile", ceea ce conduce la constatarea unei structuri definite a poeziei. Trebuie însă să observăm faptul că, deşi aparţinând perioadei moderne a literaturii, poeziile au fost cu grijă selecționate astfel încât să poată servi cât mai bine opiniilor teoretice ale autoarei. Încercând să aplicăm concluziile din volumele amintite la poezia luată în discuție în lucrarea de față am constatat relativitatea acestor criterii de descriere a adâncimii textuale. Singurul concept care şi-a găsit rezonanța în materialul poetic analizat de noi a fost *nebulozitatea semantică*. Această constatare îşi are exemplul cel mai potrivit în poeziile care creează aparența unei comunicări, în realitate nefiind decât enunțuri a căror refrențializare este blocată.

Respectând din punct de vedere pur formal regulile continuității referențiale – reprezentată prin diferiți indici ai coreferențialității (pro-forme, articulare hotărâtă, adjective demonstrative, repetiția, deicticele) – poezia ermetică poate să nu trimită la niciun referent. Nu este o situație caracteristică doar poeziei contemporane, modelul fiind preluat de la poezia avangardistă – dadaism, futurism sau suprarealism – şi dus mai departe, până la crearea unei pseudo-comunicări şi a unei pseudo-referențializări. Aceste forme ale absurdului pot apărea în forma condensată a unor versuri izolate: *Nimfa păianjena l-a făcut iasomie pe prințul lăcustelor* (Cezar Baltag, ŞO: 68); *Norocului meu i-au mâncat florile fața. / Ciumăfaia îi ia vorba în deşert, aliorul îi caută în răspunsuri. / Omagul s-a călugărit şi cicoarea plânge în hohote* (Cezar Baltag, ŞO: 64); *Ieri a venit un cerb frumos la gară / Să-şi ieie un bilet de rouă moale (...) Creşteau încet pe coarnele lui triste / Mari portocale clătinând lichide / De dup-amiază, fragede batiste, / Bucăți de zahăr candel translucide.* (Emil Brumaru, DÎ: 23)*; Motanii mei sorb rom pe canapele / Şi-mbătrânesc chiftea după chiftea.* (Emil Brumaru, DÎ: 101), sau pot atinge chiar dimensiunile unei întregi poezii:

ECUSON
Îți trimit un ecuson,
Cel mai gingaş şi mai trist.
E barat cu bulion
Şi-n triunghiul de deasupra
Are-un melc cu crucifix
Care ține pe un corn
Patru fluturi ce-şi beau supa
Cu cravatele la fix.
Iar în cel de dedesubt,
Lâng-un domn cu portocală,
Două râme pentru supt
În clipe de plictiseală. (Emil Brumaru, DÎ: 129)

Poezia citată reprezintă un mod de producere textuală cu nuanțe manieriste, în care referentul este intim legat de conceptul de ficționalitate. Departe de conceptul de

Scanned with OKEN Scanner

mimesis, poezia poate trimite la o lume imaginară (Zafiu, 2000: 13), caracterizată prin inedit şi ficţionalitate. Acest ultim concept este înţeles ca reprezentare a unei lumi pseudo- ori transreferenţiale (Cornea, 1988) sau mimare de acte expresive (Barbara Hermstein Smith, apud Zafiu, 2000: 15). Principala trăsătură a textului de ficţiune este intranzitivitatea, trăsătură care ţine de „caracterul ficţional al obiectului său, care determină o funcţie paradoxală de pseudo-referinţă sau de denotaţie fără denotat" (Genette, 1994: 110).

Prin urmare, textul se defineşte în mod particular prin coordonatele specifice jocului: „poezia este ficţiune precum jocul" (Renzi, 2000: 52). Caracterul ludic este evident prin modul în care poetul îşi construieşte o lume a sa proprie, izolată de lumea reală chiar prin abateri de la logică: „Şi poetul face ceea ce face copilul când se joacă: el creează o lume a fanteziei, pe care o ia foarte în serios, pe care, adică, o încarcă de puternice puseuri de afecţiune, deşi distingând-o de realitate" (S. Freud, apud Renzi, Ibid.: 52-53). În acest caz, ambiguitatea referenţială nu produce o tensiune în cadrul lecturii ci creează aparenţa unei univocităţi descriptive. Nedeterminarea de data acesta nu mai vine din indicii cunoscuţi ai referenţializării ci din însăşi lumea evocată.

Un alt tip de pseudo-referenţializare ne oferă poezia volumului *Lotopoeme* scris de Nina Cassian, poezie declarată ca fiind o „deformare" [4], deci o denaturare a limbajului şi a lumii poetice:

În strâmtoarea Skagerak
ieri am pescuit un rac.
În strâmtoarea Kategat,
era peşte, dar sărat.
În strâmtoarea Beltul Mare,
un homar şi cinci homare,
În strâmtoarea Beltul Mic,
o plătică şi-un plătic.
În strâmtoarea Dardanele,
trei plătici şi opt plătele. (...)
Da-n Canalul Panama ?
Ştiu că da şi ştiu că ba. (L: 20–21)

Organizat prozodic pe schema distihului, textul reiterează cu unele modificări aceeaşi sintagmă (*în strâmtoarea*), poziţia termenilor componenţi rămânând stabilă. E un exemplu potrivit de paralelism sintactic, mijloc prin care se realizează coeziunea. În ceea ce priveşte referenţializarea, principala constatare este funcţionarea textului după principiul mecanic al stereotipiei jocului, în virtutea căreia limbajul capătă o mare libertate. Însă despre punctul extrem al blocării procesului referenţial vorbim abia atunci când ne referim la poemele scrise în limba „spargă":

Areu, areu,
lortul mai mild, mai setău.
Alna mai hagără-n laie,
veltul mai lil se-mbilaie.

Scanned with OKEN Scanner

Areu, areu,
cine a fost maniteu ?
Cine a runs colibete
lângă dovelnice neţe ?

Stramă acustrul corund.
Veltul mai liluie rund.
Areu, areu,
lortul nu mai e setău. (L: 79–80)

Poezia, intitulată *Joc în limba spargă*, reprezintă un limbaj inventat în tiparele discursive recunoscute ca fiind coezive. Totuşi, utilizate demonstrativ, aceste trăsături ale coeziunii textuale nu fac decât să demonstreze relativitatea oricărei reguli atunci când este vorba despre poezie. Aceste simulacre textuale, construite după toate regulile discursivităţii, înlocuiesc referentul cu un alt tip de referenţialitate, mai subtilă, pe de o parte sonoră, muzicală şi, pe de altă parte, conceptuală, privind „«demiurgia» poetului în spaţiul textual" (Pop, 1985: 245).

4.1.2. Situarea temporală

Trăsătură a coreferenţialităţii, plasarea evenimentelor pe o axă temporală, astfel încât între ele să se stabilească raporturi de succesiune sau simultaneitate, devine o caracteristică aproape exclusivă a naraţiunii (Zafiu, 2000: 116–128). Continuitatea temporală, specifică epicului, devine un element esenţial al liricii atunci când se demonstrează coeziunea discursivă. Formele temporale îndeplinesc funcţia de conectare a evenimentelor, de „ancorare deictică" (Ibid.: 116) în circumstanţele comunicării, dar şi de punere în relief a unor evenimente şi situaţii în raport cu altele.

Ca şi anafora pronominală, timpurile verbale pot relua informaţii, realizând astfel coeziunea: „după cum grupurile nominale introduc în reprezentarea discursivă o entitate nouă, pe care pronumele o reiau, interpretându-se prin coreferenţialitate cu antecedentul, tot astfel anumite elemente lingvistice introduc un timp definit, pe care îl reiau ocurenţele următoare" (Ibid.: 117). Dat fiind faptul că timpul înseamnă evoluţie, devenire, continuitatea este obţinută prin raportarea unui moment la altul. Astfel, atunci când se urmăreşte coeziunea temporală trebuie să se aibă în vedere modul în care se stabilesc relaţiile între mărcile temporale: de *succesiune pe o axă temporală* sau *prin raportare anaforică la un reper*.

Dat fiind faptul că timpul „e o axă a devenirii permanente, în care nu există o continuitate de substanţă, ci doar una de relaţie, dată de raportarea unui moment la altul" (Ibid.: 117), mărcile temporale – timpurile verbelor, circumstanţialele, conectorii specifici – ajută la referenţializare, la construirea universului referenţial. Analiza structurii temporale a textului este însă utilă în special discursului narativ, căruia îi este caracteristic. Poezia ermetică nu exploatează valenţele temporale ale textului, ceea ce face ca situarea evenimentelor pe o axă a devenirii să fie anevoioasă sau chiar imposibilă. Sub aspect temporal, discursul se construieşte derutant, fără a se putea stabili categoric relaţii între ocurenţele mărcilor temporale.

Scanned with OKEN Scanner

Un exemplu concludent pentru alterarea continuității referențiale prin discontinuitate temporală este poezia *Răsfrângere de solstițiu* a lui Cezar Baltag (P: 49):

Aşa ***a fost Acum****. Din aşteptare*
în clima fulgerului ***vei descinde***
cu umbra-n flăcări, inima-n uitare
şi fagurii-amintirii drept merinde.

Deschide-te *convalescentă vale*
să treacă *de hotarul galben cel*
incinerat de liniştea pe care
în reci extaze o ***creştea*** *în el.*

Pleoapa ***nu mai cade.*** *La amiază*
mutându-şi cifra zodiei din loc
el ***traversă*** *cu aripi nemişcate*
această zi cu abdomen de foc.

Poezia, definită şi prin lipsa conexiunilor semantice interne, prin distanțarea domeniilor semantice, începe cu o neconcordanță: relaționarea circumstanțialului temporal *Acum* cu verbul *a fi* la perfect compus, ştiut fiind faptul că acest timp, raportat la momentul enunțării, desemnează o acțiune săvârşită, încheiată. Din punct de vedere temporal, textul demonstrează eterogenitate, acțiunile sunt fixate pe axa devenirii în puncte variate față de momentul enunțării. Sunt utilizate timpuri absolute non-anaforice – perfectul compus *a fost,* perfectul simplu *traversă,* prezentul *nu cade* – sau imperfectul cu valoare anaforică *creştea.* Valoarea de viitor este redată direct de forma *vei descinde* şi indirect de formele *să treacă* şi *deschide-te*, moduri (conjunctiv şi imperativ) care plasează acțiunea într-un ipotetic viitor, mai apropiat sau mai puțin apropiat de momentul enunțării. Impresia generală este a unui ansamblu de unități independente sintactic, semantic şi temporal, care nu îndeplinesc condițiile coeziunii textuale.

În poezia ermetică situarea temporală, coroborată cu o pluralitate de universuri de discurs independente, nu are relevanță decât pentru demonstrarea lipsei de unitate şi de continuitate a acțiunilor, modalitate de realizare a discontinuității referențiale.

*

Dincolo de un sens raportat la o lume posibilă, aceste texte îşi motivează natura textuală prin instaurarea discoerenței ca principiu al coerenței poetice. Prin urmare, nu este vorba de o denotație nulă (Dima, 2000: 210), ci despre un proces de achiziționare referențială specifică fiecărei receptări în parte. Textul litarar nu îşi anulează extensiunea, dimpotrivă, oferă lecturii o libertate absolută de constituire a denotației metaforice. Rezistența la referențializare depinde de gradul de toleranță al cititorului (Vasiliu, 1990), în funcție de care putem califica orice secvență de propoziții sau fraze ca fiind sau nu un text, ca fiind coerentă sau discoerentă.

În marea lor majoritate autoreferențiale, textele poetice contemporane nu se supun total regulilor coerenței şi coeziunii textului non-literar. Cititorului i se solicita

Scanned with OKEN Scanner

implicarea activă în actul lecturii prin convenția implicită între el și emițător, conform căreia dincolo de sensul literal și dincolo de discoerența aparentă există semnificație: „Sensul s-ar construi, așadar, în mintea cititorului, odată cu reperarea intenției autorului, ceea ce va susține pe tot parcursul lecturii coerența textului și cea a interpretării sale" (Dima, 2000: 207). Coerența nu se dovedește o constantă a poeziei în general, statutul textual provenind din însăși convenția stabilită la nivelul receptării, „pactul ficțional" (ibid.: 208) pe care lectura avizată îl impune.

4.2. Discontinuitatea discursivă

În sens larg, calitatea de discurs este atribuită unei secvențe continue de propoziții sau fraze, structurate și coerente (DSL, s.v.), înțelegându-se prin aceasta cele mai variate forme de utilizare a limbii. Pentru ca discursul să fie continuu, el trebuie să îndeplinească două condiții esențiale (Zafiu, 2000: 131–155): pe de o parte, informația să fie distribuită în text în funcție de intenția comunicativă (*progresie tematică*) și, pe de altă parte, informația să fie ierarhizată prin introducerea unor relații de cauzalitate, opoziție, consecință, etc, relații indicate în general prin *conectori* specializați.

Dacă aceste criterii pot fi urmărite în poezia narativă (Id.) dar și în cea descriptivă – tipuri lirice caracterizate prin discursivitate – modalitatea specifică de creare a poemului modern, continuator al poeziei pure mallarméene, „constă într-o tot mai decisă excludere a discursivității, a referențialului – și implicit a narativului" (Ibid.: 15). Această anulare a criteriilor discursivului au ca efect în planul receptării tocmai închiderea, ermetizarea semnificațiilor.

4.2.1. Progresia tematică

Informația transmisă de enunț este repartizată în două componente: *temă* (*topic*) – adică informația veche – și *remă* (*comment*) – comentariul, informația nouă – prin care se reflectă intenția locutorului, ceea ce vrea să prezinte într-un anumit context ca informație cunoscută, respectiv informație nouă. În structura discursului, tema îndeplinește două funcții de bază (F. Daneš, apud Zafiu, Ibid.: 131): are rolul de punct de plecare pentru dezvoltarea ulterioară a discursului și asigură coerența discursului prin conectarea enunțului la discursul precedent. Astfel se realizează progresia tematică a textului, care este dependentă doar de perspectiva din care este prezentat referentul. Formele progresiei, câteva la număr – progresia lineară simplă, progresia cu temă constantă progresia cu teme derivate – (Ibid.: 132–135) se pot combina pe parcursul unui text pentru a crea un joc de perspective. Ca factor al continuității, progresia lineară simplă este un tip de înlănțuire în care rema primului enunț devine tema enunțului următor (AB, BC, CD ...), dezvoltare *din aproape în aproape* (Ibid.: 132, Mihăilă, 2003: 86–111) destul de rar întâlnită în stare pură. Progresia cu temă constantă este întâlnită atunci când aceeași temă este păstrată în mai multe enunțuri succesive, rema fiind de fiecare dată diferită (AB, AC, AD ...). Vorbim despre progresie cu teme derivate atunci când textul are o temă (*supratema*) care

Scanned with OKEN Scanner

înglobează un număr de subteme înrudite. În textele poetice moderne se întâlneşte fenomenul *rupturii tematice* atunci când o informaţie nouă este introdusă în text ca fiind deja cunoscută (în poziţie tematică):

Curgea ca plânsul umbra de sub frunză
înrăcorind soldaţii morţi.
Stă steaua lună mult lăuză
fără de nopţi.
Ah, îmi murise calul sub genunchi,
în raze mă proptisem să nu cad, –
un unghi de stea, numai un unghi
mă adormea.
Şi mi-am fost pus ochiul deschis
pe piatra colţuroasă.
În viaţa mea n-avui
nici vis şi nici secundă sângeroasă.
M-au tăvălit pe alb
şi m-au scuipat,
un cal m-ar fi iubit şi tată.
Ah, doamne, eu sunt împărat
ce-a fost odată
ca şi niciodată. (Nichita Stănescu, OC II: 225)

Textul, caracterizat prin reducerea la minimum a conexiunilor interfrazale (anafore, pro-forme sau conectori), conţine date noi, nedeterminate referenţial, redate ca şi cum ar fi cunoscute dintr-o numire anterioară: *soldaţii morţi, calul, piatra colţuroasă, [ei] m-au tăvălit.*

Poezia modernă îşi ambiguizează perspectivele prin dezarticularea discursului care este alcătuit din enunţuri independente unele de altele. Relaţia temă – remă nu se încadrează niciunuia dintre tipurile amintite, fiecare parte componentă a discursului nefiind legate prin elemente comune. Nu întâlnim informaţii care să se propage în interiorul discursului, de la o unitate la alta:

norii din ce în ce mai calzi şi mai grei
pe umerii tăi eşti gata să cazi
lumea gravidă de mesajul divin
oile frecându-şi lâna creaţă şi albă şi lipicioasă

de picioarele şi coapsele tale goale
un behăit nostalgic
o tânguire după absolut
un reproş pentru strămoş. (Dan Laurenţiu, AE: 12–13)

Ambiguitatea este sporită de lipsa punctuaţiei care pune sub semnul întrebării unele raporturi care se stabilesc între cuvinte. Discursul, caracterizat prin eliminarea recurenţei, este format din unităţile independente:

Scanned with OKEN Scanner

1. *norii din ce mai grei / pe umerii tăi,*
2. *eşti gata să cazi,*
3. *lumea gravidă de mesajul divin,*
4. *oile frecându-şi lâna creaţă, albă şi lipicioasă // de picioarele şi coapsele tale goale,*
5. *un behăit nostalgic,*
6. *o tânguire după absolut,*
7. *un reproş pentru strămoş.*

Singurele elemente care se propagă de la un enunţ la altul sunt deicticele de persoana a doua *tăi, [tu] eşti, tale*, singurele indicii certe care, constituind informaţia cunoscută, contribuie la omogenizarea textului. Acest element comun nu este însă suficient pentru a conferi discursului caracterul de text. Celelalte conexiuni sunt mai mult de natură speculativă decât propriu-zis textuale: relaţia dintre cuvintele *oile – behăit*, prin includerea în aceeaşi sferă semantică, sau alăturarea metaforică *behăit nostalgic – tânguire după absolut*, legătură mediată de adjectivul *nostalgic*, ce desemnează un atribut al substantivului din a doua construcţie: *tânguire*. Progresia tematică a textului, de tip special, vizează o altă adjoncţiune rematică la fiecare din cele şapte structuri, fără temă comună.

Raportul temă – remă este denaturat prin crearea pseudo-temei, a informaţiei noi care trimite la o temă necunoscută, pe care poetul o consideră cunoscută de interlocutor. Nichita Stănescu îşi începe poezia *Toamnă* (OC I: 262) astfel: *Crezi tu că da?*, întrebare pe care o repetă la mijlocul poeziei, fără ca să ofere indicii despre ce este vorba: ***Crezi tu că da?*** *Din frunze-n jos, / verdele cade şi se schimbă. / Pe negândite am ajuns / să şi vorbesc o altă limbă / şi pasul din greşeală, stins, / să calce-o coajă de planetă – / desigur alta ridicând / o aură de somn, concretă. / Peşti mari şi Capricornul, steaua / cea galbenă, Canopus, o desfid ... /* ***Crezi tu că da?*** *Mai bine somnul cu pleoape-l învelesc, de vid, / şi-adorm pe-o frunză-n legănare, / zburând spre polul alb din Nord. / Şi mă înalţ zvârlind nervura / verdeţii grele peste bord.* Prezenţa eventualului interlocutor care ar şti mai mult chiar decât se spune se face simţită exclusiv în întrebarea caracterizată prin indeterminare. În restul poeziei singura marcă deictică rămâne *eu*-l subiectiv.

Coerenţa, ca „proprietate *semantico-pragmatică* cu funcţii textual-discursive decisive" (Vlad, 1994: 119), are prin urmare ca o condiţie esenţială existenţa unei *continuităţi tematice* la nivelul discursului sau al secvenţei pe baza căreia se realizează globalizarea sensului. În cazul în care această continuitate semantică nu este respectată sensul global este afectat până la obscurizarea totală.

4.2.2. Conectorii

Continuitatea discursivă a textului depinde de modul în care sunt puse în relaţie informaţiile secvenţelor. Părţile componente ale discursului, fraze sau propoziţii, pot fi alăturate prin simplă juxtapunere[5] sau prin conectori care marchează explicit relaţia. În teoria textului, conectorul se defineşte ca „un cuvânt sau un grup de cuvinte din clasa adverbului sau a conjuncţiei a cărui funcţie este să asigure legătura formală şi semantică dintre segmentele unui discurs, constituind unul din mijloacele importante de realizare a

Scanned with OKEN Scanner

coeziunii textuale" (DSL, s.v.). Conectorii textuali au constituit obiect curent de cercetare pentru lingviştii care s-au ocupat de studiul textului (Vasiliu, 1990; Vlad, 1994; Zafiu, 2000). Aceştia au demonstrat că, deşi conectorii contribuie la „închegarea" enunţurilor într-un tot unitar, ei nu sunt suficienţi pentru a hotărî statutul textual: „conectorii nu fac decât să marcheze explicit relaţia; prezenţa lor nu e însă suficientă pentru a impune o relaţie între enunţuri foarte depărtate ca temă" (Zafiu, 2000: 135).

Unele din aceste instrumente coezive pot fi exclusiv textuale (*or, în primul rând, în al doilea rând, pe de o parte, pe de altă parte*) iar altele pot coincide cu conectorii frazali, având însă în acest caz valoare textuală dacă apar după punct (*astfel, aşadar, cât priveşte, de altfel*). Indiferent de natura lor morfologică – conjuncţii şi locuţiuni conjuncţionale (*deci, dar, şi, pentru că*), adverbe şi locuţiuni adverbiale (*totuşi, dimpotrivă, astfel, de fapt, de asemenea*), interjecţii (*păi*), construcţii negramaticalizate (*în acest caz, pe de o parte, ca urmare a acestui fapt*) – conectorii trebuie să îndeplinească următoarele condiţii (Vlad, 1994: 72–73):

– să intermedieze o legătură de sens între două entităţi
– aceste secvenţe trebuie să fie prezente în text
– relaţia să se situeze la nivel trans-frazal
– să nu fie afectată autonomia sintactică a unităţilor conexate

Relaţiile care se stabilesc între secvenţele textului pot avea diferite valori, în funcţie de sensul conectorilor: sens aditiv (*şi, iar, de asemenea*), sens enumerativ (*apoi, după aceea*), sens tranzitiv (*în altă ordine de idei, în rest*), sens explicativ (*adică, căci*), sens adversativ (*dar, însă, or, în schimb*), sens conclusiv (*deci, prin urmare*), etc.

Dacă în literatura epică rolul coeziv al conectorilor este mai mult decât evident, atunci când este vorba de lirism chestiunea acestor conexiuni devine sensibilă. Textul poetic, şi în special poezia modernă, se caracterizează prin *absenţa discursivităţii*, ambiguitatea şi concentrarea venind chiar din eliminarea acestor instrumente ale coeziunii. Unii lingvişti (Zafiu, 2000: 135–136) au demonstrat că această idee a absenţei conectorilor nu este valabilă în toate situaţiile atunci când este vorba despre poezie [6], aceasta putând conţine mărci ale coeziunii la fel ca şi un text în proză.

Poezia ermetică renunţă la conectori total sau parţial sau redimensionează conexiunile textuale. În poeziile sale cele mai criptice, Ion Barbu suprimă aproape în totalitate elementele de conexiune trans-frazale [7]. Acolo unde apar însă, conectorii îşi pierd din valoarea lor semantică, contextul lor fiind marcat puternic de ambiguitate: *Cimpoiul veşted luncii, sau fluierul în drum / Durerea divizată o sună-ncet, mai tare ... / **Dar** piatra-n rugăciune, a humei despuiare / Şi unda logodită sub cer, vor spune – cum?* (T), *Viol aici dar laudă şi ordin / Întâi, când îndoit un gând născu. / **O**, însăşi larva rodului sfânt Odin, / Prin fluvialul, falsul fosfor „tu"*. (OÎÎM). Lipsa conectorilor textuali contribuie la fragmentarismul ce caracterizează poezia modernă, la impresia de eterogenitate pe care părţile componente ale poeziei o creează.

În poezia contemporană a fost continuată aceeaşi anulare a funcţiei coezive a conectorilor. Ba mai mult, poeţii încalcă principiul co-prezenţei în text a părţilor relaţionate, dovedind că un text poetic nu se supune constrângerilor, oricât de fireşti ar fi. În mod ostentativ, unele texte poetice încep prin corelative care nu leagă nimic întrucât doar cel de-al doilea element este prezent în discurs: ***Dar** osia pe care o aştept, / când sui pe corzi, să-mi ţină loc de şiră?* (Mircea Ciobanu, Pa: 33). Poetul îşi începe poezia

Scanned with OKEN Scanner

printr-o relaționare adversativă incompletă, prima secvență cu care ar fi trebuit să fie conexată unitatea citată fiind absentă. Procedând astfel, poeții anulează și valorile semantice pe care corelativele le au, acestea devenind doar factori de derutare a cititorului, de ambiguizare. Elementele de legătură inter-frastică plasate la începutul textului pot fi deposedate de diverse sensuri:

- sens aditiv: *Şi-a venit un nor cu coarne / peste sufletul meu, doamne, / să mă-mpungă a venit / numai chiar din infinit.* (Nichita Stănescu, OC I: 417), ***Şi** ceea ce nu există poate să moară, / la fel ca viața unui animal boreal* (Nichita Stănescu, OC II: 136), ***Şi** plopii se acopereau cu trupuri de copii / ținând în frâie trupuri lungi, de cai* (Nichita Stănescu, OC I: 225), ***Şi** strig în sus, și strig în jos, / la dreapta și la stânga și-nainte* (Nichita Stănescu, OC I: 336), ***Şi** dansul nalt pe funie-l încep, / dans orb, sub umbra roiului de bile.* (Mircea Ciobanu, Pa: 35), ***Şi** dacă vrei să spui că eşti străin / de tine însuți și de lume, / aceste vorbe nu sunt ale tale, / aceste vorbe s-au mai spus cândva.* (Mircea Ciobanu, AT: 72).
- adversativ: ***Dar** ninge. Ninge cu ochi de peşti, / cu ochi de şerpi, de câini.* (Nichita Stănescu, OC I: 287), ***Dar** sufletul și trupul?* (Nichita Stănescu, OC I: 338),
- cauzal: ***De aceea**, soră, zborul peste vale / dragonii ei când urlă din rărunchi.* (Mircea Ciobanu, Pa: 57).
- concesiv: *Şi **totuşi** asta rămâne cel mai important, - / vechiul copac pe care l-au mai văzut și alții, / femeia dintâi pe care au mai iubit-o și alții, / piatra dintâi, pe care au mai împietrit-o și alții ...* (Nichita Stănescu, OC I: 402)
- conclusiv: ***Deci** voi sta cu botul, cotul, totul / prins într-un cârlig de cerul gurii / smuls din aerul infect, pilotul / vidului și al făpturii.* (Nichita Stănescu, OC I: 379), ***Deci** ceea ce nu se-ntelege / suie în ceruri, palid fum,* (Nichita Stănescu, OC I: 410), ***Deci** ziuă este / așadar nu voi fi văduv de alb. / **Deci** vorba din minte / se cheamă gând nesfârșit. / **Deci** zicătorul / va fi al mergă-toarei înainte și al încheierii.* (Cezar Baltag, P: 8), ***Deci** dă înotului aripile tale într-o apă limpede ca un lătrat la marginea toamnei. / **Deci** despleteşte-ți părul de untdelemn să-l pieptene ştiucile.* (Cezar Baltag, ŞO: 37).
- temporal: ***În cele din urmă** am făcut rost și de var alb / numai noi știm cum,* (Nichita Stănescu, OC II: 312), ***Până la urmă** cade sub inimă / alunecând de pe ea, – o mască sonoră.* (Nichita Stănescu, OC II: 50), ***Deodată** aerul a împietrit în jurul meu* (Nichita Stănescu, OC I: 263), ***Deodată** am auzit ploaia venind.* (Nichita Stănescu, OC I: 95), ***Deodată** văzum ochiul triunghiular, / toți și singur.* (Nichita Stănescu, OC I: 313), ***Deodată** au venit sub copaci.* (Nichita Stănescu, OC I: 387), ***Deodată**, prăbuşit de oboseală, Sisif / se înmulți, micşorându-se în nenumărare.* (Nichita Stănescu, OC II: 199).
- relativ: ***Cât despre** oamenii vii, / **cât despre** faptele lor / scutit sunt de-asemenea griji – iar dinspre mare, / nici o primejdie.* (Mircea Ciobanu, Ve: 37).

Atunci când îi utilizează, poeții contemporani denaturează scopul textual al conectorilor folosindu-i ca un fel de liant nu intra-textual ci mai degrabă inter-textual. Poeziile contribuie la alcătuirea unui tot unitar în care părțile componente își pierd autonomia întercondiționându-se. Luat independent, textul poetic dă impresia că ascunde

Scanned with OKEN Scanner

ceva ce nu e specificat, că face referire la o realitate extra-textuală obscură, astfel încât semnificațiile sunt suspendate. Acest mod de a concepe discursul poetic se concretizează ca o sfidare a tot ce înseamnă narativ, descriptiv ori argumentativ, deci discursiv, principii de organizare insuficiente pentru textul modern și postmodern.

4.3. Anularea coerenței semantice globale. Simbolurile autarhice ale poeziei ermetice

Atunci când vorbim despre structura de adâncime a unui text, comunicarea realizată prin discursul în cauză presupune o unitate a semnificației și a funcției pe care o îndeplinește în ansamblul său. În virtutea acestui fapt, se poate vorbi de o coerență pragmatică și semantică globală ca „nivelul ultim și decisiv de realizare a coerenței" (Zafiu, 2000: 155). Acest stadiu al analizei textuale presupune mai multe unghiuri de cercetare: macrostructurile, temele textului, izotopiile care se stabilesc, concepte ce încearcă să demonteze mecanismul conținutului textual.

Un principiu de bază al coerenței semantice este acela conform căruia sensul global al unui text nu se obține din suma sensurilor secvențelor care intră în alcătuirea lui (Mancaș, 1976: 21; Mancaș, 1988: 298) ci presupune un plus semantic rezultat din „amalgamarea" sensurilor componentelor (Diaconescu P., 1990: 301–304). În poezia modernă coerența semantică își găsește obiectul în măsura în care se poate vorbi despre o *ordine logică* (Mancaș, 1988: 299). Unii specialiști[8] au realizat chiar descrieri ale sistemului coeziunii semantice cu ajutorul conceptelor de domeniu semantic, modele narative cu funcție poetică sau prin intermediul izotopiei. Dat fiind faptul că izotopia este concepută ca „proprietate a ansamblurilor limitate de unități de semnificație comportând o recurență identificabilă de seme identice și o absență de seme exclusive în poziție sintactică de determinare" (Grupul μ, 1977/1997: 52), poezia ermetică construiește de cele mai multe ori un discurs alotop. Proprietate a înlănțuirii discursive, izotopia nu își găsește aici satisfăcute condiția redundanței și pe cea a lipsei de contradicție între cel puțin două seme. Însă ceea ce slujește obiectivelor pe care ni le-am propus este conturarea modului în care poezia ermetică, caracterizată printr-o dispersie semantică, blochează accesul la adâncimea semnificațiilor prin intermediul figurii. Textul liric de la Ion Barbu până azi este dominat de excesiv, fiindu-i emblematică abolirea oricărei reguli, a oricărei măsuri. Dar, așa cum demonstra Mihaela Mancaș (1988: 303–305) referindu-se la o poezie a lui Florin Iaru, această respingere a regulii devine o regulă în sine, o „retorică negativă" (Ibid.: 303). Limbajul poetic se arată așadar indisolubil legat de figura poetică – „principiu funcțional specific acestui tip de discurs" (Ibid.: 304). Tot pe bază retorică se pot explica și cele mai nonconformiste și mai declarat anti-retorice texte poetice: „refuzul figurii – atât cât se realizează el în practică – împinge principiul teoretic al modernismului către limita marcată negativ a limbajului figurativ, dar nu-l situează niciodată *în afara* retoricii" (Ibid.: 305). Prin urmare, ermetismul ca principiu poetic impune un anumit tip de scriitură caracterizat printr-o retorică specifică. Planul subteran al semnificației globale este obținut prin mediere figurativă la nivelele suprafeței textului (fonetic, sintactic, semantic). Intervențiile la aceste nivele – generatoare de figuri autarhice – urmăresc închiderea, ambiguitatea structurii de adâncime.

Scanned with OKEN Scanner

Figură îndelung discutată şi controversată[9], *simbolul* văzut ca trop reprezintă „un nume al unui obiect concret, ales în mod convenţional pentru a desemna o întreagă clasă de obiecte, o noţiune abstractă sau o însuşire predominantă cu care poate fi pus în legătură" (Mancaş, 1983 b: 431; Mancaş, 1991: 147). Indiferent de controversele pe care simbolul le-a creat, toţi lingviştii au făcut distincţia între **simbolul convenţional**, instituit şi acceptat de o colectivitate, şi **simbolul individual, literar** sau **poetic**, caracteristic creaţiei artistice. Substituirea unei realităţi „imposibil de perceput" (Gilbert Durand, apud Mihăilă, 2003: 154), spaţiu al inaccesibilului şi al indicibilului, se realizează printr-un *nume concret* şi *motivat* printr-o anumită contiguitate semantică, prin existenţa unei trăsături de sens comune.

Procesul de simbolizare, imaginarea în poezie, are loc în mod mediat, prin intermediul metaforizării: „simbolul poetic nu se exprimă prin semnul verbal consacrat prin convenţie, ci se foloseşte de un alt semn (iconic, metaforic), prin care se sugerează un sens incert, ambiguu, vag, indicibil" (Ibid.: 155). La simbolurile poetice caracterizate printr-o frecvenţă redusă şi un grad crescut de originalitate, se poate vorbi despre o motivare mai slabă şi o mai mare distanţare semantică între constituenţi. Raportul de contiguitate dintre simbol şi context nu mai este atât de clar ca în cazul simbolurilor convenţionale. Aşadar, motivarea semantică poate avea grade diferite de la poet la poet, de la text la text, producându-se un fel de ierarhizare a simbolurilor literare (Mancaş, 1991: 151–154) în: simboluri la care relaţia de tip metonimic este vizibilă, simboluri la care relaţia de contiguitate se precizează mai greu, substituirea fiind totală, şi simboluri cu grad de ambiguitate ridicat. Acestea din urmă, numite *simboluri poetice obscure* sau *autarhice* (Ibid.) sunt caracterizate prin lipsa aproape totală de motivare logică şi semantică; ele „ nu mai pot fi decât foarte aproximativ grupate, izolarea lor în propria ambiguitate rămânând aproape totală" (Ibid.: 186). Sunt simboluri ce presupun o decodare valabilă unui singur text, fiindcă se urmăreşte ambiguitatea ridicată.

Dacă majoritatea poeţilor moderni uzează de astfel de simboluri (chiar în poezia discursivă a lui Arghezi întâlnim astfel de situaţii[10]), amplificarea echivocului în *simboluri opace* (Ibid.: 191) devine o carte de vizită pentru poezia ermetică a lui Ion Barbu şi a continuatorilor lui. Simbolurile se îndepărtează aproape complet de sensul lor propriu, lipsa de motivare făcând dificilă sau aproape imposibilă decriptarea lor. O exemplificare absolut aleatorie este poezia *Increat* a lui Barbu, poezie alcătuită exclusiv din simboluri:

Cu Treptele supui văditei gale
Sfânt jocul în speranţă, de pe sund,
Treci pietrele apunerii egale
Supt văile respinse, ce nu sunt.

Ţi-e inima la vârste viitoare
Ca şearpele pe muzici înnodat,
Rotit de două ori la mărul-soare
În minutare-aprins – şi încrestat.

Poemul conţine simbolurile: *Treptele, (vădita) gală, jocul, pietrele, apunerea, văile, inima, vârstele (viitoare), şarpele, mărul, soarele, minutarele,* simboluri mai uşor sau mai dificil de decodat prin raportare la universul poetic barbian, la diferite doctrine filosofice sau la concepte matematice. Pentru a fi cât mai relevantă această demonstraţie a

Scanned with OKEN Scanner

multitudinii de interpretări vom lua în calcul opiniile unor critici consacrați[11], care s-au ocupat exhaustiv de opera poetică a lui Barbu. O constantă a analizelor întreprinse – pe care o putem considera de o relativă transparență – este tema simbolizată de titlu: trecerea de la increat la creat, de la neființă la ființă. Tema nu este singulară în poezia barbiană, ea constituie una din componentele obsedante ale poeticii sale (v. *Oul dogmatic*). Pentru a pătrunde esența mesajului poetic, Tudor Vianu (Vianu, 1970: 71) recomandă calea rațiunii, a mentalului, și nu pe aceea a sensibilității: „Cine ar dori deci să înțeleagă aceste versuri prin procedeul general în lecturile poetice și care constă în substituirea cuvintelor prin imagini, se va izbi de o greutate de neînvins. Pentru o astfel de lectură, poezia rămâne cu desăvârșire pecetluită. Dacă însă ne orientăm atenția către intuirea esențelor inteligibile, o rază spirituală vine să lumineze această plăsmuire ermetică". Ființa îi apare ca parcurgând un drum (*Treptele*) strecurându-se (*sundul*), lăsând în urmă „regiunile negative ale increatului" (*văile respinse, ce nu sunt*).

Dorin Teodorescu (1979: 108–109) vede în această poezie simbolurile ca pe niște *embleme pure* ale hermetismului – „forme simbolice definitiv cristalizate" care „sunt de obicei însoțite de o deviză, de un enunț lapidar mai mult ori mai puțin criptic, în care se concentrează sensul viziunii". Criticul vorbește de asemenea de o anumită „codificare simbolică", conform căreia emblemele *Trepte, gală, pietrele apunerii egale, văile respinse* au sensul de negare a lumii date. Simbolul hermetic al *soarelui* trimite la ideea de desăvârșire, de extaz.

Mult mai detaliat, Mandics György (1984: 282–285) percepe semnificația inițiatică a *Treptei*, concepută ca deplasare a increatului spre *soare* – în variantă duală: conștientul cunoașterii și subconștientul existenței, care se neagă reciproc ridicând astfel ființa umană la stadiul suprem al nunții cosmice. Un alt element simbolic evident este *jocul*, la care se reduce existența umană: „«jocul» devine pesemne «supus galei», jocul EXISTENȚEI, «sfânt în speranță», căci trecând de la cunoașterea SENZORIALĂ la cea INTELECTUALĂ, de la condiția dionisiacă la cea apolinică, are loc cenzurarea de către factorul civilizatoric a *instinctelor* primare în sentimente galante" (Ibid.: 283–284). Simbolul mărului-soare, pe de o parte, fruct oprit și, pe de altă parte, cunoașterea binelui și a răului, se împletește cu simbolul dublei răsuciri. Criticul face astfel referire la doctrina tantrică, potrivit căreia în centrul sacral al omului – muladhharâ-chakra – adică *inima*, sălășluiește latent *șarpele de foc,* care poate fi trezit prin *forța în spirală*, adică aplicarea științei ritmului în vorbire și în respirație (mantra-vidya și prânayama). Odată trezit, șarpele se divide în două principii contrare (Idâ și Pingalâ) care se încolăcesc pe coloana vertebrală a omului realizând Omul Desăvârșit. Această simbolistică este preluat de doctrinele hermetice dar se întâlnește și în mitologia scandinavă, în culturile precolumbiene sau chiar în basmele populare. Criticul ajunge cu interpretarea la însuși codul genetic uman, sub forma unei duble spirale răsucite, de care însă Barbu nu avea cunoștință.

În concluzie, dacă unele simboluri pot fi descifrate (*Treptele* – evoluție, inițiere, *apunerea egală* – moartea, aceeași pentru toți, *vârste viitoare* – timpul din fața ființei umane, stadiul netrăit încă, *minutare* – timpul), altele (*vădita gală, pietrele, văile respinse, muzici*) rămân doar la nivelul unor ipoteze sau speculații. Astfel, decodarea se poate totuși realiza, nefiind însă una categorică și unică. Esențiale rămân experiența de lectură a cititorului, orizontul lui cultural, nivelul sensibilității receptării, ceea ce conduce la concluzia existenței unei subiectivități interpretative. Închiderea devine astfel o deschidere totală spre o multitudine de interpretări, lipsa de motivare a simbolului opac îndreptățind de fapt orice motivare, proprie fiecărei receptări în parte.

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

[1] Condiţiile impuse de procesul metaforizării, de care Van Dijk vorbeşte în *Some Aspects of Text Grammar. A study in Theoretical Linguistics and Poetics* (1972) sunt amintite de Ecaterina Mihăilă (Mihăilă, 1995: 73): „1) identificarea relaţiilor semantice negramaticale cu o propoziţie sau cu o secvenţă de propoziţii; 2) identificarea implicită a trăsăturilor unui lexem, care sunt incompatibile cu sensul lui de bază sau cu alte lexeme ale relaţiei metaforice; 3) identificarea implicită a unor astfel de trăsături care sunt din punct de vedere co-textual incompatibile; 4) construirea unei reprezentări semantice bine formată, subiacentă unei propoziţii prost formată şi bazată pe trăsăturile co-textuale incompatibile menţionate la 3); 5) producerea unor parafraze bine formate realizând această reprezentare semantică bine formată la nivelul de suprafaţă".

[2] În *Dicţionar de ştiinţe ale limbii* (ed. II, 2001, Bucureşti, Nemira) se realizează o clasificare a pro-formelor din aceste considerente. Din punctul de vedere al clasei morfologice prin care se realizează, pro-formele sunt *pronominale*, *adverbiale*, *numerale* sau *adjectivale*. După natura morfologică şi extinderea sursei sunt amintite *pro-numele* (care ţin locul numelor), *pro-adjectivele* (care ţin locul adjectivelor), *pro-grupurile* (care ţin locul sintagmelor sau grupurilor de cuvinte), *pro-frazele* (care înlocuiesc o întreagă propoziţie sau chiar frază). În funcţie de aşezarea sursei în raport cu pro-forma, acestea din urmă pot fi *anaforice* (sursa precedă pro-forma) sau *cataforice* (sursa urmează formei). În ultimul rând, după distanţa şi poziţia ierarhică a pro-formei în raport cu sursa, se amintesc două situaţii: prima, când pro-formele pot sau nu pot să se găsească în limitele aceleiaşi propoziţii cu sursa, şi a doua, când pro-formele sunt sau nu sunt înrudite sintactic cu sursa.

[3] În lucrarea *Sensul, dimensiune esenţială a textului* (1994, Cluj-Napoca, Dacia), Carmen Vlad consideră fenomenele discutate de noi în subcapitolul consacrat anaforei şi cataforei ca fiind forme ale recurenţei. Graniţa între aceste procedee de construcţie textuală este însă destul de relativă şi discutabilă.

[4] În motoul la volumul amintit poeta scrie „Dacă n-ar fi ea însăşi o deformare aş spune că în aceste pagini încerc caricatura unor deformări (de spirit, de atitudine, de morală, de limbaj)."

[5] Juxtapunerea are în acest caz rol iconic fiindcă indică succesiunea evenimentelor: *Copilul a spart un geam. Tatăl s-a supărat.* Al doilea enunţ, deşi juxtapus primului, stabileşte cu acesta o relaţie de consecinţă: *Copilul a spart un geam. [Astfel,] tatăl s-a supărat.*

[6] Lingvista urmăreşte prezenţa conectorilor în poezia „narativă", în texte care respectă măcar parţial criteriile de narativitate.

[7] Majoritatea poeziilor din ciclurile *Joc secund* şi *Uvedenrode* sunt lipsite de conectori.

[8] Printre care Paula Diaconescu (Diaconescu P, 1990), Mihaela Mancaş (Mancaş, 1988), Ecaterina Mihăilă (Mihăilă, 2001), Rodica Zafiu (Yafiu, 2000), Gabriela Duda (Duda, 1990), care au aplicat teoria coerenţei semantice la diverse texte poetice.

[9] Ecaterina Mihăilă, în *Semiotica poeziei româneşti neomoderne* (2003, Bucureşti, CR: 151–156), trece în revistă problematica vastă a simbolului, luând în considerare cele două direcţii în care au evoluat teoriile consacrate ale lui Peirce, Ogden & Richards, Cassirer, Saussure, Hjelmslev, Marcus, Durand, Coteanu, Borcilă, faţă de motivarea sau nemotivarea simbolului poetic.

[10] Vorbind despre simbolurile cu grad mare de ambiguitate, Mihaela Mancaş (în Mancaş 1983: 436; Mancaş 1991: 189) îşi exemplifică teoriile cu versuri din Tudor Arghezi – *Ora târzie, Ceasul de apoi* – Blaga sau Barbu – *Domnişoara Hus.*

[11] Citäm în acest sens lucrările: Tudor Vianu – *Introducere în opera lui Ion Barbu* – (Bucureşti, Minerva, 1970), Mandics György – *Ion Barbu. Gest închis* – (Bucureşti, Eminescu, 1984), Dorin Teodorescu – *Poetica lui Ion Barbu* – (Craiova, Scrisul Românesc, 1978), Marin Mincu – *Opera literară a lui Ion Barbu* – (Bucureşti, Cartea Românească, 1990).

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CONCLUZII

Fără a avea pretenția că stabilește criterii imbatabile și că epuizează subiectul, lucrarea de față încearcă să răspundă unor întrebări inevitabile pe care poezia modernă, modernistă, neomodernistă sau postmodernistă (terminologia fiind discutabilă) le ridică. Având drept material de studiu un ansamblu eterogen de poeți și de poezie, studiul și-a asumat riscul unor omisiuni sau chiar al subiectivității criteriilor selective. Dat fiind faptul că scriitorii discutați nu aparțin aceleiași epoci literare, ci doar aceluiași secol, unii dintre ei fiind consacrați de critica literară, iar alții fiind în plină afirmare, am analizat doar tehnici, elemente distincte ale stilului și nu am privit opera în ansamblu. Ermetizarea, ca sistem de practici textuale, se demonstrează, astfel, poate ca singurul punct comun pe care acești scriitori îl ating.

O altă chestiune ce trebuie luată în calcul este lipsa de unitate a viziunii pe care criticii români o au asupra noțiunii de ermetism. De la simpla terminologie (*ermetism / hermetism*) și până la amănunte ce țin de diferențieri subtile față de noțiuni ca *poezie pură, obscuritate, ambiguitate,* lucrările de critică sau teorie literară au demonstrat încă o dată relativitatea interpretării textului literar. Însuși termenul de *ermetism* devine un motiv de dispută atunci când vine vorba despre poezia închisă, obscură.

În opinia noastă, perspectiva științifică și riguroasă pe care gramatica textului o oferă asupra literaturii este cea mai potrivită analizei modalităților în care discursul poetic se ermetizează. Mai mult sau mai puțin convențional, am operat o distincție între termenii *hermetism* și *ermetism*, considerându-l pe primul ca denumire a unui ansamblu de practici oculte redate într-un limbaj criptic, accesibil doar acelora care dețin codul, și pe al doilea ca o caracteristică a limbajului literaturii.

Poezia modernistă și neomodernistă, mai mult decât alte perioade literare, mizează pe limbaj, pe formă, pe cuvânt. Perfecționarea atentă a expresiei poetice impune cititorului un alt tip de colaborare cu textul, o implicare mai serioasă. Sensul nu se dezvăluie necondiționat și univoc și nu este la îndemâna oricui parcurge actul de lectură. Astfel, ermetismul reprezintă o trăsătură inerentă a textului, trăsătură care încorporează o sumă de procedee retorice complexe, situate la toate palierele limbii, de la cele mai permisive până la cele mai conservatoare și mai rigide. Accesul la semnificație se transformă într-un parcurs dificil, niciodată definitiv.

În perioada celei de-a doua jumătăți a secolului al XX-lea, expresia artistică presupune, pe de o parte, deschiderea operei spre o multitudine de semnificații și, pe de altă parte, plurivalența lecturii. Deschiderea deliberată a operei, dusă la limita maximă, poate fi paradoxal sinonimă cu închiderea. O poezie care admite o infinitate de sensuri ajunge să nu mai semnifice nimic, să se închidă irevocabil. Poeții uzează

diferit şi în măsură inegală de tehnicile ermetizării, astfel încât rezultatele pe care le obţin oscilează între plurisemantism, echivoc, ludic sau absurd, până la sustragerea totală de sub legile comunicării.

La o privire de ansamblu asupra poeziei de care ne-am ocupat, am observat o atitudine generală faţă de limbaj, faţă de cuvântul văzut în primul rând ca semnificant. Formele deja existente sunt încărcate cu noi conţinuturi, li se modifică structura semică a cuvântului până la imposibilitatea sesizării sensului. Funcţia denominativă a unităţii lexematice se diminuează în favoarea celei expresive. De asemenea, scriitorii îşi demonstrează suveranitatea creatoare prin forme noi, proprii, care devin pure convenţii, simple învelişuri sonore. Intervenţiile inovatoare se plasează atât intra cât şi intertextual, negând norma şi îndepărtând textul de limbajul standard. Sursele inspiraţiei sunt de natură hermetică. Simbolismul ocult, expresia sibilinică şi forţa incantatorie, magică a cuvântului dau un oarecare caracter iniţiatic poeziei. Stadiul este însă depăşit prin atenta şi scrupuloasa elaborare a unui nou limbaj, în care anti-retorica reprezintă de fapt o nouă retorică, noi legi care încă se scriu. Procesul nu este încheiat, sunt finalizate cel mult câteva etape.

Suntem conştienţi de faptul că lucrarea noastră a urmărit doar câteva aspecte ale ermetizării limbajului poetic. Nu avem iluzia că subiectul a fost epuizat, că toate faptele de limbaj au fost trecute în revistă. Este evident faptul că în poezia românească, de la începutul secolului XX sau contemporană, manipularea limbajului artistic poate îmbrăca şi alte forme, cel puţin la fel de spectaculoase ca cele pe care le-am discutat noi. De asemenea, fiind un fenomen care se manifestă şi azi, forme noi ale inovării limbajului poetic aşteaptă momentul propice pentru a trasa noi coordonate poeziei postmoderniste. Examinând extraordinarele iniţiative pe care poezia sfârşitului de secol XX le are, avem convingerea că inovaţia nu se va opri aici. Procesul nu este încheiat. Rămâne doar ca aceste prefaceri să se decanteze în timp, să se separe valoarea de non-valoare, valenţele creatoare reale ale limbajului de artificiul gratuit.

Lucrarea noastră nu face decât să răspundă unor întrebări şi să lanseze ipoteze de lucru, reprezentând un posibil punct de plecare pentru studii viitoare. Devine clar faptul că în textul poetic poate fi căutat şi altceva decât semnificaţia imediată. Limitele textului ermetic devin, prin urmare, vagi şi relative, înseşi conceptele de coerenţă şi coeziune demonstrându-şi ineficienţa. Poezie cu reguli proprii sau lipsa oricărei reguli? Doar timpul va decide ce şi cât va rămâne din vasta poezie contemporană care a îndrăznit să se opună regulilor tradiţiei retorice şi a demonstrat că arta nu se poate subordona, niciodată total şi categoric, unor legi textuale, oricât de permisive şi îngăduitoare ar fi ele.

Scanned with OKEN Scanner

ABREVIERI
VOLUME DE POEZIE

Autorii citați sunt trecuți în ordine alfabetică. De asemenea, titlurile volumelor abreviate sunt trecute în ordine alfabetică la fiecare poet în parte.

CEZAR BALTAG
DM – *Dialog la mal*, Bucureşti, Eminescu, 1985
MD – *Madona din dud*, Bucureşti, Eminescu, 1973
OT – *Odihnă în țipăt*, Bucureşti, Editura Tineretului, 1969
P – *Poeme*, Bucureşti, Eminescu, 1981
ŞO – *Şah orb*, Bucureşti, Eminescu, 1971

ION BARBU
JS – *Joc secund*, Bucureşti, EPL, 1966
Po – *Poezii*, Bucureşti, Albatros, 1970
PP – *Pagini de proză*, Bucureşti, EPL, 1968
PPP – *Poezii, proză, publicistică*, Bucureşti, Minerva, 1987

DAN BOTTA
S – *Scrieri,* Vol. I, Bucureşti, EPL, 1968

EMIL BRUMARU
DÎ – *Dulapul îndrăgostit,* Bucureşti, Cartea Românească, 1980
PA – *Poeme alese,* Braşov, Aula, 2003

NINA CASSIAN
L – *Loto poeme,* Bucureşti, Albatros, 1970

MIRCEA CIOBANU
AT – *Anul tăcerii,* Bucureşti, Vitruviu, 1997
Pa – *Patimile,* Bucureşti, Cartea Românească, 1979
Ve – *Versuri,* Bucureşti, Eminescu, 1982

LEONID DIMOV
V66 – *Versuri*, Bucureşti, EPL, 1966

Scanned with OKEN Scanner

V – *Versuri* , Bucureşti, Gramar, 2000
T – *Texte,* Bucureşti, Albatros, 1980
7P – *7 poeme,* Bucureşti, EPL, 1968

ŞERBAN FOARŢĂ
C – *Caragialiana. Ediția a II-a, revizuită pe ici pe acolo, în părțile esențiale,* Timişoara, Brumar, 2002
C BIS – *Caragialiana bis,* Timişoara, Brumar, 2002
CZ – *Clepsidra cu zăpadă,* Iaşi, Polirom, 2003
OS – *Opera somnia,* Iaşi, Polirom, 2000
ŞEI – *Şalul eşarpele Isadorei,* Bucureşti, Litera, 1978

CEZAR IVĂNESCU
D – *Doina,* Bucureşti, Cartea Românească, 1987
EM – *Efebul de la Marathon. Poeme*, Bucureşti, Minerva, 2000

DAN LAURENȚIU
AE – *Ave Eva,* Bucureşti, Cartea Românească, 1986
ZL – *Zodia leului,* Bucureşti, Cartea Românească, 1978

NICHITA STĂNESCU
AM – *Album memorial, editat de „Viața Românească"*, Bucureşti, 1984
EM – *Epica magna,* Iaşi, Junimea, 1978
ÎDSC – *În dulcele stil clasic,* Bucureşti, Eminescu, 1970
MF – *Măreția frigului. Romanul unui sentiment,* Iaşi, Junimea, 1972
N – *Necuvintele* , Bucureşti, Editura Tineretului, 1969
NS – *Noduri şi semne,* Bucureşti, Cartea Românească, 1982
OC – *Ordinea cuvintelor,* vol. I, II, Bucureşti, Cartea Românească, 1985
R – *Respirări,* Bucureşti, Editura Sport – Turism, 1982

DANIEL TURCEA
Ep – *Epifania,* Bucureşti, Cartea Românească, 1978
Ep82 – *Epifania,* Bucureşti, Cartea Românească , 1982

POEZII ALE LUI ION BARBU

DIN *JOC SECUND*
DCD – *Din ceas dedus*
T – *Timbru*
G – *Grup*
Î – *Înecatul*
O – *Orbite*
S – *Statură*
I – *Increat*
IA – *Izbăvită ardere*
P – *Poartă*
LS – *Lemn sfânt*
L – *Legendă*
A – *Aura*
M – *Mod*
Se – *Secol*
MDS – *Margini de seară*

Scanned with OKEN Scanner

SI – *Steaua imnului*
SP – *Suflet petrecut*
D – *Dioptrie*
DPC – *Desen pentru cort*
E – *Edict*
DIN *UVEDENRODE*
Pă – *Păunul*
PR – *Paralel romantic*
Paz – *Paznicii*
În – *Înfățișare*
F – *Falduri*
Încl – *Încleștări*
OÎÎM – *O înșurupare în Maelstrőm*
R – *Regresiv*
Ded – *Dedicație*
Înch – *Încheiere*

NUME COMUNE

– fr. – franceză
– lat. – latină
– engl. – engeză
– germ. – germană
– rus. – rusă
– bot. – botanică
– livr. – livresc
– arh. – arhaism
– pop. – popular
– reg. – regionalism
– înv. – învechit

DICȚIONARE, PUBLICAȚII, ANTOLOGII

AS – *Antologie de semantică*
ATP – *Analize de texte poetice*
AUB – *Analele Universității București*
CL – *Ce este literatura? Școala formală rusă*
DEX – *Dicționarul explicativ al limbii române*
DLC – *Dictionnaire Larousse Classique*, Librairie Larousse, Paris 1957
DLF – *Dictionnaire de langue française, Encyclopédie et Noms propres*, Alpha, Paris, 1992
DMG – *Dicționar de mitologie generală*
DN – *Dicționar de neologisme*
DSL – *Dicționar de științe ale limbii*
DTL – *Dicționar de termeni literari*
ELS – *Elemente de lingvistică structurală*
LL – revista *Limbă și literatură*

Scanned with OKEN Scanner

LLR – revista *Limbă şi literatură română*
LR – revista *Limbă română*
MDE – *Mic dicţionar enciclopedic*
MDM – *Mic dicţionar mitologic*
MDTL – *Mic dicţionar de termeni literari*
PS – *Probleme de stilistică*
PSOM – *Probleme de stilistică. Orientări moderne*
PTT – *Pentru o teorie a textului*
RRL – revista *Revue roumaine de linguistique*
SCL – revista *Studii şi cercetări lingvistice*
SPS – *Studii de poetică şi stilistică*
SR – *Sémiotique roumaine*
Ss – *Studii de stilistică*
SS – *Semantică şi semiotică*
TLP – *Teoria limbajului poetic. Şcoala filologică rusă şi sovietică*

Scanned with OKEN Scanner

TEXTE

CEZAR BALTAG
DM – *Dialog la mal*, Bucureşti, Eminescu, 1985
MD – *Madona din dud*, Bucureşti, Eminescu, 1973
OT – *Odihnă în ţipăt*, Bucureşti, Editura Tineretului, 1969
P – *Poeme*, Bucureşti, Eminescu, 1981
ŞO – *Şah orb*, Bucureşti, Eminescu, 1971

ION BARBU
JS – *Joc secund*, Bucureşti, EPL, 1966
Po – *Poezii*, Bucureşti, Albatros, 1970
PP – *Pagini de proză*, Bucureşti, EPL, 1968
PPP – *Poezii, proză, publicistică*, Bucureşti, Minerva, 1987

DAN BOTTA
S – *Scrieri,* Vol. I, Bucureşti, EPL, 1968

EMIL BRUMARU
DÎ – *Dulapul îndrăgostit,* Bucureşti, Cartea Românească, 1980
PA – *Poeme alese,* Braşov, Aula, 2003
NINA CASSIAN
L – *Loto poeme,* Bucureşti, Albatros, 1970

MIRCEA CIOBANU
AT – *Anul tăcerii,* Bucureşti, Vitruviu, 1997
Pa – *Patimile,* Bucureşti, Cartea Românească, 1979
Ve – *Versuri,* Bucureşti, Eminescu, 1982

LEONID DIMOV
V66 – *Versuri*, Bucureşti, EPL, 1966
V – *Versuri*, Bucureşti, Gramar, 2000
T – *Texte,* Bucureşti, Albatros, 1980
7P – *7 poeme,* Bucureşti, EPL, 1968

Scanned with OKEN Scanner

ŞERBAN FOARŢĂ
C – *Caragialiana. Ediția a II-a, revizuită pe ici pe acolo, în părțile esențiale*, Timişoara, Brumar, 2002
C BIS – *Caragialiana bis*, Timişoara, Brumar, 2002
CZ – *Clepsidra cu zăpadă*, Iaşi, Polirom, 2003
OS – *Opera somnia*, Iaşi, Polirom, 2000
ŞEI – *Şalul eşarpele Isadorei*, Bucureşti, Litera, 1978

CEZAR IVĂNESCU
D – *Doina*, Bucureşti, Cartea Românească, 1987
EM – *Efebul de la Marathon. Poeme*, Bucureşti, Minerva, 2000

DAN LAURENȚIU
AE – *Ave Eva*, Bucureşti, Cartea Românească, 1986
ZL – *Zodia leului*, Bucureşti, Cartea Românească, 1978

NICHITA STĂNESCU
AM – *Album memorial, editat de „Viața Românească”*, Bucureşti, 1984
EM – *Epica magna*, Iaşi, Junimea, 1978
ÎDSC – *În dulcele stil clasic*, Bucureşti, Eminescu, 1970
MF – *Măreția frigului. Romanul unui sentiment*, Iaşi, Junimea, 1972
N – *Necuvintele*, Bucureşti, Editura Tineretului, 1969
NS – *Noduri şi semne*, Bucureşti, Cartea Românească, 1982
OC – *Ordinea cuvintelor*, vol. I, II, Bucureşti, Cartea Românească, 1985
R – *Respirări*, Bucureşti, Editura Sport – Turism, 1982

DANIEL TURCEA
Ep – *Epifania*, Bucureşti, Cartea Românească, 1978
Ep82 – *Epifania*, Bucureşti, Cartea Românească, 1982

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

- ADAM, 1985 = J. M. ADAM, *Quels types de textes?* în *Le Français dans le monde*, nr. 182: 39–43
- ADAM, 1987 = J. M. ADAM, *Types de séquences* în *Pratique*, nr. 1
- ADAM, 1990 = J. M. ADAM, *Éléments de linguistique textuelle. Théorie et pratique de l'analyse textuelle*, Mardaga, Coll. Philosophie et Langue
- ALBÉRÉS, 1969 = R. M. ALBÉRÉS, *L'aventure intellectuelle du XX^e siècle*, Paris, Édition Albin Michel
- ALBOIU, 1979 = GEORGE ALBOIU, *Un poet printre critici*, Bucureşti, Cartea Românească
- ALEXANDRESCU, S., 1999 = SORIN ALEXANDRESCU, *Privind înapoi modernitatea*, Bucureşti, Univers
- ALEXANDRESCU, ROTARU, 1967 = SORIN ALEXANDRESCU, ION ROTARU, *Analize literare şi stilistice*, Bucureşti, EDP
- ALEXANDRESCU, V., 2001 = VLAD ALEXANDRESCU, *Pragmatique et Théorie de l'enonciation . Choix de textes*, Bucureşti, Ed. Universităţii Bucureşti
- ALEXIU, 1977 = LUCIAN ALEXIU, *Ideografii lirice contemporane*, Timişoara, Facla
- ALONSO, 1977 = DAMASO ALONSO, *Poezie spaniolă. Încercări de metode şi limite stilistice*, Bucureşti, Univers
- AS, 1976 = *Antologie de semantică*, coordonatori Lucia Wald şi Elena Slave, Bucureşti, T.U.B.
- ATP 1986 = *Analize de texte poetice (Antologie)*, coordonator Ion Coteanu, Bucureşti, Ed. Academiei
- AUERBACH, 1967 = E. AUERBACH, *Mimesis*, Bucureşti, E.L.U.
- AUSTIN, 2001 = JOHN LANGSHAW AUSTIN, *Quand dire c'est faire* în *Pragmatique et Théorie de l'énonciation*, coord. Vlad Alexandrescu, Bucureşti, Univers : 291–312
- AVRAM,1986 a = MIOARA AVRAM, *Gramatica pentru toţi*, Bucureşti, Ed. Academiei
- AVRAM,1986 b = MIOARA AVRAM, *Condiţii gramaticale de folosire a conjunctivului fără să* în *Lingvistică . Poetică . Stilistică*, Iaşi, Ed. Universităţii Al. I. Cuza
- AVRAM,1987 = MIOARA AVRAM, *Probleme ale exprimării corecte, Bucureşti*, Ed. Academiei
- BACONSKY, 1963 = A.E. BACONSKY, *Poeţi şi poezie*, Bucureşti, E.P.L.
- BAHTIN, 1982 = MIHAIL BAHTIN, *Problemă de literatură şi estetică*, Bucureşti, Univers
- BALLY, 1951 = CHARLES BALLY, *Traité de stylistique française*, III^e édition, Paris, Klincksieck
- BALOTĂ, 1976 = NICOLAE BALOTĂ, *Arte poetice ale secolului XX*, Bucureşti, Minerva
- BALOTĂ, 2002 = NICOLAE BALOTĂ, *Literatura absurdului*, Bucureşti, Teora
- BALTAG, 1970 = CEZAR BALTAG, *Nupţiala cunoaştere* în *România literară* nr. 12 : 8
- BARILLI, 1975 = RENATO BARILLI, *Poetică şi retorică*, Bucureşti, Univers
- BARTHES, 1980 a = ROLAND BARTHES, *Imaginarea semnului* în *Pentru o teorie a textului*, Bucureşti, Univers
- BARTHES, 1980 b = ROLAND BARTHES, *Critică şi adevăr* în *Pentru o teorie a textului*, Bucureşti, Univers
- BARTHES,1987 = ROLAND BARTHES, *Romanul scriiturii*, Bucureşti, Univers

Scanned with OKEN Scanner

– BĂLU, 2003 = ION BĂLU, *Nichita Stănescu, semantica tensională a cuvântului* în *Viața românească,* anul XCVIII, nr. 11–12 : 71–77
– BELDESCU, 1984 = G. BELDESCU, *Ortografia actuală a limbii române,* Bucureşti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică
– BENVENISTE, 1966–1974 = EMILE BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale,* I, II, Paris, Galimard
– BENVENISTE, 2001 = EMILE BENVENISTE, *La nature des pronoms* în *Pragmatique et Théorie de l'énnoncation,* coordonator Vlad Alexandrescu, Bucureşti, Editura Universităţii Bucureşti : 254–258
– BIBERI, 1968 a = ION BIBERI, *Apropiere de opera şi personalitatea lui Dan Botta – Scrieri. I Versuri,* Bucureşti, E.P.L.
– BIBERI, 1968 b = ION BIBERI, *Poezia, mod de existenţă,* Bucureşti, Univers
– BIDU-VRÂNCEANU, 1986 = ANGELA BIDU-VRÂNCEANU, *Structura vocabularului limbii române contemporane,* Bucureşti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică
– BIDU-VRÂNCEANU, FORĂSCU, 1984 = ANGELA BIDU-VRÂNCEANU, NARCISA FORĂSCU, *Modele de structurare semantică,* Timişoara, Facla
– BIDU-VRÂNCEANU, FORĂSCU, 1988 = ANGELA BIDU-VRÂNCEANU, NARCISA FORĂSCU, *Cuvinte şi sensuri,* Bucureşti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică
– BIDU-VRÂNCEANU, CĂLĂRAŞU, IONESCU-RUXĂNDOIU, MANCAŞ, PANĂ-DINDELEGAN, 2001 = ANGELA BIDU-VRÂNCEANU, CRISTINA CĂLĂRAŞU, LILIANA IONESCU-RUXĂNDOIU, MIHAELA MANCAŞ, GABRIELA PANĂ-DINDELEGAN, *Dicţionar de ştiinţe ale limbii,* Bucureşti, Nemira
– BLANCHOT, 1980 = MAURICE BLANCHOT, *Spaţiul literar,* Bucureşti, Univers
– BOJIN, 1968 = ALEXANDRU BOJIN, *Studii de stil şi limbă literară,* Bucureşti, E.D.P.
– BOLLACK, 2001 = Jean BOLLACK, *Sens contra sens. Cum citim? Convorbiri cu Patrick Llored,* Iaşi, Polirom
– BONARDEL, 1992 = FRANÇOISE BONARDEL, *Hermetismul,* Timişoara, Editura de vest
– BOUTOT,1996 = ALAIN BOUTOT, *Inventarea formelor,* Bucureşti, Nemira
– BORCILĂ, 1981 = MIRCEA BORCILĂ, *Types sémiotiques dans la poésie roumaine* în *Sémiotique roumaine,* coordonatori Paul Miclău şi Solomon Marcus, Bucureşti, T.U.B.
– BORCILĂ, 1987 = MIRCEA BORCILĂ, *Contribuţii la elaborarea unei tipologii a textelor poetice,* în SCL, nr. 3 : 185–195
– BORCILĂ, 1991 = MIRCEA BORCILĂ, *Semiotică şi poetică,* în LL, nr. 3 : 229–236
– BORCILĂ, 1994 = MIRCEA BORCILĂ, *Semantica textului şi perspectiva poeticii,* în LL, nr. 2 : 33 –38
– BORCILĂ & MCLAIN, 1981 = MIRCEA BORCILĂ & RICHARD MCLAIN, *Poetica americană. Orientări actuale,* Cluj, Dacia
– BOUGNOUX, 2000 = DANIEL BOUGNOUX, *Introducere în ştiinţele comunicării,* Iaşi, Polirom
– BOUSOÑO, 1975 = CARLOS BOUSOÑO, *Teoria expresiei poetice,* Bucureşti, Univers
– BRAGA, 1993 = CORIN BRAGA, *Nichita Stănescu. Orizontul imaginar,* Sibiu, Editura Imago
– BRÂNCUŞ, 1984 = GRIGORE BRÂNCUŞ, *Subgenul personal în Sinteze de limba română,* coordonator Theodor Hristea, Bucureşti, Albatros
– BRÊAL, 1976 = MICHEL BRÊAL, *Essai de semantique, science de significations* în *Antologie de semantică,* Bucureşti, T.U.B.
– BREKLE, 1974 = HERBERT E. BREKLE, *Sémantique,* Paris, Ed. Armand Colin
– BRUT, 2003 = MIHAELA BRUT, *Poetica şi lirica lui Ion Barbu. Mentalităţi afine,* Iaşi, Ed. Universităţii „Al. I. Cuza"

Scanned with OKEN Scanner

– BUCĂ, EVSEEV, 1976 = MARIN BUCĂ, IVAN EVSEEV, *Probleme de semasiologie,* Timişoara, Facla
– BULGĂR, 1971 = GHEORGHE BULGĂR, *Studii de stilistică şi limbă literară,* Bucureşti, E.D.P.
– BURGOS, 1988 = JEAN BURGOS, *Pentru o poetică a imaginarului,* Bucureşti, Univers
– CARPOV, 1978 = MARIA CARPOV, *Introducere la semiologia literaturii,* Bucureşti, Univers
– CĂLINESCU, 1967= G. CĂLINESCU, *Ulysse,* capitolul *Moduri poetice,* Bucureşti, EPL : 413–419
– CĂLINESCU, 1968 = G. CĂLINESCU, *Principii de estetică,* capitolul *Curs de poezie* pp. 16–60, Bucureşti, E.P.L.
– CĂLINESCU, 1971= G. CĂLINESCU, *Universul poeziei*, Bucureşti, Minerva
– CĂLINESCU, M., 1965 = MATEI CĂLINESCU, *Aspecte literare,* capitolele *Nina Cassian: „Sărbătorile zilnice", Nichita Stănescu : „O viziune a sentimentelor", Cezar Baltag: „Vis planetar"*, Bucureşti, EPL : 274–280, 288–314
– CĂLINESCU, M., 1967 = MATEI CĂLINESCU, *Eseuri critice*, capitolul *Însemnări despre motivul poetic al oglinzii – Plecând de la „Jocul secund" al lui Ion Barbu*, Bucureşti, EPL : 21–52
– CĂLINESCU, M., 1972 = MATEI CĂLINESCU, *Conceptul modern de poezie (De la romantism la simbolism)*, Bucureşti, Eminescu
– CĂLINESCU, M., 1995 = MATEI CĂLINESCU, *Cinci feţe ale modernităţii,* Bucureşti, Univers
– CĂRTĂRESCU, 1999 = MIRCEA CĂRTĂRESCU, *Postmodernismul românesc,* Bucureşti, Humanitas
– CHAROLLES, 1978 = MICHEL CHAROLLES, *Introduction aux problèmes de la cohérence des textes* în *Langue française* nr. 38 : 7–41
– CHELARU-MURĂRUŞ, 1993 = OANA CHELARU-MURĂRUŞ, *Compunere şi descompunere lexicală în poezia lui Nichita Stănescu,* în LL, an XLII, nr. 4 : 177–181
– CHELARU-MURĂRUŞ, 1994 = OANA CHELARU-MURĂRUŞ, *Deixisul persoanei – expresie a subiectivităţii lirice în poezia lui Nichita Stănescu,* în SCL, an XLV, nr. 3–4 : 187–205
– CHELARU-MURĂRUŞ, 2000 = OANA CHELARU-MURĂRUŞ, *Nichita Stănescu. Subiectivitatea lirică,* Bucureşti, Univers
– CHOMSKY, 1987 = NOAM CHOMSKY, *La nouvelle syntaxe,* Paris, Édition du Seuil
– CIOCULESCU, 1972 = ŞERBAN CIOCULESCU, *O privire asupra poeziei noastre ermetice,* în *Aspecte literare contemporane,* Bucureşti, Minerva
– CIOCULESCU, 1973 = ŞERBAN CIOCULESCU, *Itinerar critic,* I, Bucureşti, Eminescu
– CIOCULESCU, 1982 = ŞERBAN CIOCULESCU, *Poeţi români*, Bucureşti, Eminescu
– CIORĂNESCU, 1996 = ALEXANDRU CIORĂNESCU, *Ion Barbu,* Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române
– CIOMPEC, 1985 a = GEORGETA CIOMPEC, *Elemente de relaţie* şi *Adverbul* în *Limba română contemporană. Fonetica. Fonologia. Morfologia.* (coordonator Ion Coteanu), Bucureşti, EDP : 236 –305
– CIOMPEC, 1985 b = GEORGETA CIOMPEC, *Morfosintaxa adverbului românesc. Sincronie şi diacronie,* Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică
– CIOMPEC, DOMINTE, FORĂSCU, GUŢU-ROMALO, VASILIU, 1985 = GEORGETA CIOMPEC, CONSTANTIN DOMINTE, NARCISA FORĂSCU, VALERIA GUŢU-ROMALO, EMANUEL VASILIU, *Limba română contemporană. Fonetica. Fonologia. Fonologia,* Bucureşti, E.D.P.
– CIOPRAGA, 2003 = CONSTANTIN CIOPRAGA, *Nichita Stănescu – un gladiator tandru* în *Viaţa Românească*, an XCVIII, nr. 11–12 : 42–45

Scanned with OKEN Scanner

– CROHMĂLNICEANU, 1984 – OV. S. CROHMĂLNICEANU, *Măreția frigului* în *Nichita Stănescu. Album memorial,* Bucureşti, editat de Viața Românească : 283–284
– CRISTEA, T., 1975 = TEODORA CRISTEA, *Le locatif spatio-temporel en français contemporain,* Bucureşti, T.U.B.
– CRISTEA, T., 1981 = TEODORA CRISTEA, *Incidență, ambiguitate, transcodaj* în *Semantică şi semiotică* (coordonatori: Ion Coteanu şi Lucia Wald), Bucureşti, Editura Științifică şi Enciclopedică
– CRISTEA, V., 1974 = VALERIU CRISTEA, *Un an de poezie,* Bucureşti, Cartea Românească
– CRISTEA, V., 1987 = VALERIU CRISTEA, *Fereastra criticului,* Bucureşti, Cartea Românească
– CVASNÂI-CĂTĂNESCU, 2001 = MARIA CVASNÂI-CĂTĂNESCU, *Elemente de retorică românească,* capitolele *Despre paralelismul sintactic în poezia lui Nichita Stănescu* şi *Retorica unei elegii moderne – Nichita Stănescu „A cincea elegie. Tentația realului",* Bucureşti, All : 66–78
– DASCĂLU, 1981 = CRIŞU DASCĂLU, *Aspecte ale poeziei lui Nichita Stănescu* în LL, nr. 2 : 257–259
– DASCĂLU,1986 = CRIŞU DASCĂLU, *Dialectica limbajului poetic,* Timişoara, Facla
– DEBENEDETTI, 1986 = GIACOMO DEBENEDETTI, *Poezie italiană din secolul al XX-lea,* Bucureşti, Univers
– DELAS, FILLIOLET, 1973 = D. DELAS, J. FILLIOLET, *Linguistique et poétique,* Paris, Larousse
– DERRIDA, 1980 = JACQUES DERRIDA, *Lingvistică şi gramatologie* în *Pentru o teorie a textului,* Bucureşti, Univers
– DEX, 1996 = *Dicționarul explicativ al limbii române,* Ediția a II-a, Bucureşti, Univers enciclopedic
– DIACONESCU, 1989 = ION DIACONESCU, *Probleme de sintaxă a limbii române actuale,* Bucureşti, Editura Științifică şi Enciclopedică
– DIACONESCU, 1992 = ION DIACONESCU, *Sintaxa limbii române. I. Unitățile sintactice,* Bucureşti, TUB
– DIACONESCU, 1993 = ION DIACONESCU, *Sintaxa limbii române. II. Relațiile sintactice,* Bucureşti, TUB
– DIACONESCU P., 1972 = PAULA DIACONESCU, *Epitetul în poezia română modernă* în SCL, an XXIII, nr. 2 : 135–146, nr. 3 : 247–270
– DIACONESCU P., 1974= PAULA DIACONESCU, *Concepte moderne în analiza limbii. Implicațiile lor în analiza stilistică a textului literar* în LL, an IV : 639–648
– DIACONESCU P., 1975 = PAULA DIACONESCU, *Comunicarea prin necuvinte* în SCL, an XXVI, nr. 5 : 485–487
– DIACONESCU P., 1990 a = PAULA DIACONESCU, *Sintagma în sistemul gramatical* în LR, an XLII, nr. 6: 271–276
– DIACONESCU P., 1990 b = PAULA DIACONESCU, *Amalgamarea sensurilor, formă de coeziune semantică globală în textul poetic* în SCL, an XLI, nr. 4 : 301–304
– DIACONU, 2002 = MIRCEA A. DIACONU, *Poezia postmodernă,* Braşov, Aula
– DIMA, 2000 = SOFIA DIMA, *Lectura literară – un model situațional,* Iaşi, Editura Ars Longa
– DIMITRIU, 1997 = DANIEL DIMITRIU, *Nichita Stănescu. Geneza poemului,* Iaşi, Editura Universității „Al. I. Cuza"
– DIMITRIU - PĂUŞEŞTI, 1968 = AL. DIMITRIU – PĂUŞEŞTI, *Istoria literaturii franceze. Secolul XX,* Bucureşti, EDP
– DIMOV,1968 = LEONID DIMOV, *Ermetism şi ignoranță – Pe marginea cărții lui Basarab Nicolescu „Ion Barbu – cosmologia Jocului secund"* în *Gazeta literară,* nr. 24, 13 iunie
– DIMOV,1969 = LEONID DIMOV, *Inocența poetului* în *Luceafărul,* nr. 33 : 3

Scanned with OKEN Scanner

– FLORESCU, 1978 = NICOLAE FLORESCU, *Dan Botta. Despre valorile muzicale ale verbului,* în *Manuscriptum,* an IX, nr. 3 : 77–82
– FLORESCU V., 1973 = VASILE FLORESCU, *Retorica şi neoretorica,* Bucureşti, Editura Academiei
– FOARŢĂ, 1980 = ŞERBAN FOARŢĂ, *Eseu asupra poeziei lui Ion Barbu,* Timişoara, Facla
– FONTANIER, 1977 = PIERRE FONTANIER, *Figurile limbajului,* Bucureşti, Univers
– FRANÇOIS, 1971 = FRÉDÉRIC FRANÇOIS, *Du sens des énoncés contradictoires* în *La linguistique,* nr. 7
– FREGE, 1977 = GOTTLOB FREGE, *Scrieri logico-filozofice,* Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică
– FREGE, 2001 = GOTTLOB FREGE, *Sens et dénotation* în *Pragmatique et Théorie de l'énonciation. Choix de textes* (coordonator Vlad Alexandrescu), Bucureşti, Editura Universităţii din Bucureşti : 95–113
– FRIEDRICH, 1969 = HUGO FRIEDRICH, *Structura liricii moderne,* Bucureşti, EPLU
– FRYE, 1972 = NORTHROP FRYE, *Anatomia criticii,* Bucureşti, Univers
– FUCHS, 1994 = CATHERINE FUCHS, *Ambiguïté et ambivalence: le discret et le continu* în *Les Cahiers de C.R.I.A.R.,* nr. 14, Centre de recherches d'études ibériques et ibéro-américaines de Rouen
– GÁLDI, 1964 = LADISLAU GALDI, *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu,* Bucureşti, Editura Academiei RSR
– GÁLDI, 1971 = LADISLAU GALDI, *Introducere în istoria versului românesc,* Bucureşti, Minerva
– GÁLDI, 1976 = LADISLAU GALDI, *Introducere în stilistica literară a limbii române,* Bucureşti, Minerva
– GALMICHE, 1975 = MICHEL GALMICHE, *La sémantique générative,* Paris, Larousse
– GENETTE, 1969 = GÉRARD GENETTE, *Figures II,* Paris, Seuil
– GENETTE, 1972 = GÉRARD GENETTE, *Figures III,* Paris, Seuil
– GENETTE, 1978 = GÉRARD GENETTE, *Figuri,* Bucureşti, Univers
– GENETTE, 1981 = GÉRARD GENETTE, *Mimologiques,* Paris, Seuil
– GENETTE, 1982 = GÉRARD GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré,* Paris, Seuil
– GENETTE, 1994 = GÉRARD GENETTE, *Introducere în arhitext. Ficţiune şi dicţiune,* Bucureşti, Univers
– GENETTE, 1999 = GÉRARD GENETTE, *Opera artei I. Imanenţă şi transcendenţă,* Bucureşti, Univers
– GHEŢIE, 1982 = ION GHEŢIE, *Introducere în studiul limbii literare,* Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică
– GHEŢIE, 1987= ION GHEŢIE, *Istoria limbii române literare,* Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică
– GOCI, 2001 = AURELIU GOCI, *Geneza şi structura poeziei româneşti în secolul XX,* Bucureşti, Gramar
– GRAUR, 1945 = ALEXANDRU GRAUR, *Contributions à l'étude du genre personnel en roumain* în *Buletin linguistique* : 97–104
– GRAUR, 1973 = ALEXANDRU GRAUR, *Gramatica azi,* Bucureşti, Editura Academiei RSR
– GRAUR, 1988 = ALEXANDRU GRAUR, *Puţină gramatică,* volumul II, Bucureşti, Editura Academiei RSR
– GRAUR, WALD, 1977 = ALEXANDRU GRAUR, LUCIA WALD, *Scurtă istoria a lingvisticii,* Bucureşti, EDP
– GREIMAS, 1966 = ALGIRDAS JULIEN GREIMAS, *Sémantique structurale. Recherche de méthode,* Paris, Larousse :18–54

Scanned with OKEN Scanner

– HUFNAGEL, 1981 = ERWIN HUFNAGEL, *Introducere în hermeneutică,* Bucureşti, Univers
– HUTCHEON, 2002 = LINDA HUTCHEON, *Poetica postmodernismului,* Bucureşti, Univers
– ICHIM – STOICHIŢOIU, 1994 = ADRIANA ICHIM – STOICHIŢOIU, *Prefixarea în româna actuală* în LLR, nr. 2 : 25–28
– IONESCU – RUXĂNDOIU, 1991 = LILIANA IONESCU – RUXĂNDOIU, *Elemente de pragmatică a textului literar,* Bucureşti, Editura Academiei Române
– IONESCU – RUXĂNDOIU, 1994 = LILIANA IONESCU – RUXĂNDOIU, *Pragmatică şi poetică* în LL, nr. 2 : 29–32
– IONESCU – RUXĂNDOIU, 1995/1999 = LILIANA IONESCU – RUXĂNDOIU, *Conversaţia: Structuri şi strategii. Sugestii pentru o pragmatică a românei vorbite,* Bucureşti, All
– IONESCU – RUXĂNDOIU, 2003 = LILIANA IONESCU – RUXĂNDOIU, *Limbaj şi comunicare. Elemente de pragmatică lingvistică,* Bucureşti, All
– IORDAN, 1975 = IORGU IORDAN, *Stilistica limbii române,* Bucureşti, Editura Ştiinţifică
– IORDAN, 1977 = IORGU IORDAN, *Limba literară,* Craiova, Scrisul românesc
– IORDAN, GUŢU-ROMALO, NICULESCU, 1967 = IORGU IORDAN, VALERIA GUŢU-ROMALO, ALEXANDRU NICULESCU, *Structura morfologică a limbii române contemporane,* Bucureşti, Editura Ştiinţifică
– IRIMIA, 1976 = DUMITRU IRIMIA, *Structura gramaticală a limbii române. Verbul,* Iaşi, Junimea
– IRIMIA, 1983 = DUMITRU IRIMIA, *Structura gramaticală a limbii române. Sintaxa,* Iaşi, Junimea
– IRIMIA, 1986 = DUMITRU IRIMIA, *Structura stilistică a limbii române contemporane,* Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică
– IRIMIA, 1997 = DUMITRU IRIMIA, *Gramatica limbii române. Morfologie, sintaxă,* Iaşi, Polirom
– IVANOVICI,1980 = VICTOR IVANOVICI, *Formă şi deschidere. Structuri şi categorii literare,* Bucureşti, Eminescu
– IVANOVICI,2000 = VICTOR IVANOVICI, *Repere în zigzag,* Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române
– JAKOBSON,1963 = ROMAN JAKOBSON, *Essais de linguistique générale,* Paris, Minuit
– JAKOBSON,1964 = ROMAN JAKOBSON, *Lingvistică şi poetică. Aprecieri retrospective şi consideraţii de perspectivă* în *Probleme de stilistică. Culegere de articole,* Bucureşti, Editura Ştiinţifică
– JAKOBSON, 1973 = ROMAN JAKOBSON, *Questions de poétique,* Paris, Seuil
– JAKOBSON, 1977 = ROMAN JAKOBSON, *Huit questions de poétique,* Paris, Seuil
– JEAN, 1982 = RAYMOND JEAN, *Practica literaturii,* Bucureşti, Univers
– KERBRAT-ORECCHIONI, 1980 = CATHERINE KERBRAT-ORECCHIONI, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage,* Paris, Armand Colin
– KERBRAT-ORECCHIONI, 1990 = CATHERINE KERBRAT-ORECCHIONI, *Les interactions verbales, Tome I,* Paris, Armand Colin
– KERNBACH, 1989 = VICTOR KERNBACH, *Dicţionar de mitologie generală,* Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică
– KRISTEVA, 1980 = JULIA KRISTEVA, *Problemele structurării textului* în *Pentru o teorie a textului,* Bucureşti, Univers : 250–272
– LEFTER, 1998 = IOAN BOGDAN LEFTER, *Experimentul literar românesc postbelic,* Piteşti, Editura Paralela 45
– LOTMAN, 1970 = J. M. LOTMAN, *Lecţii de poetică structurală,* Bucureşti, Univers
– LOVINESCU, 1973 = EUGEN LOVINESCU, *Scrieri,* vol. 4, Bucureşti, Minerva
– LOVINESCU, 1975 = EUGEN LOVINESCU, *Scrieri,* vol. 6, Bucureşti, Minerva

Scanned with OKEN Scanner

– PEIRCE, 1990 = CHARLES S. PEIRCE, *Semnificație și acțiune,* București, Humanitas
– PETÖFI, 1973 = JANOS S. PETÖFI, *Towards an empirically motivated grammatical theory of verbal texts* în Petöfi, J.S., Reiser, H. (eds.), *Studies in Text Grammar*
– PETÖFI, 1975 = JANOS S. PETÖFI, *Vers une théorie partielle du texte,* Hamburg, Helmut Buske Verlag
– PETRESCU, 1989 = IOANA EM. PETRESCU, *Eminescu și mutațiile poeziei românești,* Cluj-Napoca, Dacia
– PETRESCU, 1993 = IOANA EM. PETRESCU, *Ion Barbu și poetica postmodernismului,* București, Cartea Românească
– PETRUCCIANI, 1955 = MARIO PETRUCCIANI, *La poetica dell' ermetismo italiano,* Torino, Loescher
– PIRU, 1972 = AL. PIRU, *Varia. Preciziuni și controverse*, București, Eminescu
– PIRU, 1975 = AL. PIRU, *Poezia românească contemporană, I–II,* București, Eminescu
– PLETT, 1983 = HEINRICH F. PLETT, *Știința textului și analiza de text. Semiotică și lingvistică. Retorica,* București, Univers
– POP, 1969 = ION POP, *Avangardismul poetic românesc*, București, EPL
– POP, 1980 = ION POP, *Nichita Stănescu . Spațiul și măștile poeziei,* București, Albatros
– POP, 1985 = ION POP, *Jocul poeziei,* București, Cartea Românească
– POP, 1990 = ION POP, *Avangarda în literatura românească,* București, Minerva
– POP M., 1988 = MIHAI POP, *Note asupra obscurității poetice a lui Mallarmé,* prefață la *Album de versuri* de Stéphane Mallarmé, București, Univers
– POTTIER, 1964 = BERNARD POTTIER, *Vers une sémantique moderne* în *Travaux de linguistique et de littérature,* II, Strasbourg, nr. 1: 27–42
– POULET, 1987 = GEORGES POULET, *Metamorfozele cercului,* București, Univers
– PS, 1964 = *Probleme de stilistică* (antologie de texte), București, Editura Științifică
– PSOM, 1972 = *Poetică și stilistică. Orientări moderne* (antologie de texte), București, Univers
– PTT, 1983 = *Pentru o teorie a textului* (antologie), București, Univers
– QUINTILIAN, 1974 = QUINTILIAN, *Arta oratorică,* I–III, București, Minerva
– RAICU, 1976 = LUCIAN RAICU, *Critica – formă de viață*, capitolele: *Leonid Dimov – „Totul nu e decât realitate", Nichita Stănescu – Revelațiile frigului, Cezar Baltag – „Odihnă în țipăt"*, București, Cartea Românească : 239–262
– RAICU, 1978 = LUCIAN RAICU, *Practica scrisului și experiența lecturii*, București, Cartea Românească
– RASTIER, 1987 = FRANÇOIS RASTIER, *La sémantique interprétative,* Paris, PUF
– RAYMOND, 1998 = MARCEL RAYMOND, *De la Baudelaire la suprarealism,* București, Univers
– REBOUL, 2001 = ANNE REBOUL, *Y a-t-il une catégorie autonome du pronome – e?* în *Pragmatique et Théorie de l'énonciation* (coordonator Vlad Alexandrescu), București, Editura Universității din București : 187–206
– RÉCANATI, 2001= FRANÇOIS RÉCANATI, *Qu'est-ce qu'un acte locutionnaire?* în *Pragmatique et Théorie de l'énonciation* (coordonator Vlad Alexandrescu), București, Editura Universității din București : 321–336
– RENZI, 2000= LORENZO RENZI, *Cum se citește poezia*, Constanța, Pontica
– RICHARD, 1964 = JEAN-PIERRE RICHARD, *Onze études sur la poésie moderne,* Paris, Seuil
– RIFFATERRE, 1971 = MICHAEL RIFFATERRE, *Essais de stylistique structurale,* Paris, Frammarion
– RIFFATERRE, 1981 = MICHAEL RIFFATERRE, *L'intertexte inconnu* în *Littérature,* nr. 41
– RIFFATERRE, 1982 = MICHAEL RIFFATERRE, *L'illusion référentielle* în *Littérature et réalité,* Paris, Seuil

Scanned with OKEN Scanner

– STRAWSON, 2001 = P. F. STRAWSON, *De l'acte de référence* în *Pragmatique et Théorie de l'énonciation* (coordonator Vlad Alexandrescu), Bucureşti, Editura Universităţii din Bucureşti : 126–149
– STREINU, 1966 = VLADIMIR STREINU, *Versificaţia modernă*, Bucureşti, EPL
– ŞTEFĂNESCU, 1986 = ALEX. ŞTEFĂNESCU, *Introducere în opera lui Nichita Stănescu*, Bucureşti, Minerva
– ŞTEFĂNESCU, 2002 a = ALEX. ŞTEFĂNESCU, *La o nouă lectură. Cezar Ivănescu* în *România literară*, nr. 12: 10–11
– ŞTEFĂNESCU, 2002 b = ALEX. ŞTEFĂNESCU, *La o nouă lectură. Şerban Foarţă* în *România literară*, nr. 26: 10–11
– ŞTEFĂNESCU, 2003 a = ALEX. ŞTEFĂNESCU, *La o nouă lectură. Nina Cassian* în *România literară*, nr. 13: 10–11
– ŞTEFĂNESCU, 2003 b = ALEX. ŞTEFĂNESCU, *La o nouă lectură. Nichita Stănescu* în *România literară*, nr. 31 : 10–11(I), nr. 32: 10–11(II), nr. 33 : 10–11(III)
– ŞUTEU, 1986 = FLORA ŞUTEU, *Dificultăţile ortografiei limbii române*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică
– TAFTĂ, 2000 = NICOLAE TAFTĂ, *Métamorphose de la littérature française contemporaine*, Galaţi, Editura Fundaţiei Universitare „Dunărea de Jos"
– TARANGUL, 1996 = MARIN TARANGUL, *Prin ochiul lui Nichita*, Bucureşti, Cartea Românească
– TARTLER, 1984 = GRETE TARTLER, *Melopoetica*, capitolul *Ritmul calamburului. Transformarea continuă*, Bucureşti, Eminescu: 105–109
– TEODORESCU, 1978 = DORIN TEODORESCU, *Poetica lui Ion Barbu*, Craiova, Scrisul românesc
– TIEGHEM, 1972 = PHILIPPE VAN TIEGHEM, *Marile doctrine literare în Franţa*, capitolele *Teoriile simboliste, Claudel şi Valéry doctrinari, Teoriile suprarealiştilor*, Bucureşti, Univers: 258–302
– TLP, 1995 = *Teoria limbajului poetic. Şcoala filologică rusă şi sovietică*, antologie a Editurii Universităţii „Al. I. Cuza" Iaşi
– TODOROV, 1975 = TZVETAN TODOROV, *Poetica. Gramatica Decameronului*, Bucureşti, Univers
– TODOROV, 1983 = TZVETAN TODOROV, *Teorii ale simbolului*, Bucureşti, Univers
– TOHĂNEANU, 1965 = G. I. TOHĂNEANU, *Studii de stilistică eminesciană*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică
– TOHĂNEANU, 1976 = G. I. TOHĂNEANU, *Dincolo de cuvânt. Studii de stilistică şi versificaţie*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică
– TOMAŞEVSKI, 1973 = BORIS TOMAŞEVSKI, *Teoria literaturii : Poetica*, Bucureşti, Univers
– TUPAN, 1989 = MARIA-ANA TUPAN, *Scenarii şi limbaje poetice*, Bucureşti, Minerva
– TUPAN, 2000 = MARIA-ANA TUPAN, *Discursul modernist*, Bucureşti, Cartea Românească
– TUŢESCU, 1982 = MARIANA TUŢESCU, *Les grammaires génératives – transformationnelles*, Bucureşti, EDP
– TUŢESCU, 2000 = MARIANA TUŢESCU, *Du mot au texte*, Bucureşti, Cavalliotti
– ULICI, 1995 = LAURENŢIU ULICI, *Literatura română contemporană. I. Promoţia 70*, Bucureşti, Eminescu
– ULLMANN, 1976 a = STEPHEN ULLMANN, *The principles of semantics* în *Antologie de semantică*, Bucureşti, TUB
– ULLMANN, 1976 b = STEPHEN ULLMANN, *Précis de sémantique française* în *Antologie de semantică*, Bucureşti, TUB
– URICARIU, 1998 = DOINA URICARIU, *Nichita Stănescu. Lirismul paradoxal*, Bucureşti, du Style

Scanned with OKEN Scanner

– VALÉRY, 1989 = PAUL VALÉRY, *Poezie şi gândire abstractă* în *Poezii, dialoguri, poetică şi estetică,* Bucureşti, Univers : 578–599
– VAN DIJK, 1972 a = THEUN A. VAN DIJK, *Aspects d'une théorie générative du texte poétique* în *Essais de sémiotique poétique,* Paris, Larousse
– VAN DIJK, 1972 b = THEUN A. VAN DIJK, *Some Aspects of Text Grammar. A Study in Theoretical Linguistics and Poetics*, The Hague – Paris, Mouton
– VAN DIJK, 1977 = THEUN A. VAN DIJK, *Text and context . Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse*, London, New York, Longman
– VASILIU, 1981 = EMANUEL VASILIU, *Postulate de sens şi cunoaştere* în *Semantică şi semiotică,* Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică
– VASILIU, 1983 = EMANUEL VASILIU, *Semantică, normă şi efect de stil* în SCL, nr. 5 : 327–338
– VASILIU, 1984 = EMANUEL VASILIU, *Sens, adevăr analitic, cunoaştere,* Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică
– VASILIU, 1985 = EMANUEL VASILIU, *Intertextualitate: câteva disocieri necesare* în SCL, an. XXXVI, nr. 1: 3–9
– VASILIU, 1990 = EMANUEL VASILIU, *Introducere în teoria textului,* Bucureşti, Editura Ştiinţifică
– VASILIU, 1992 = EMANUEL VASILIU, *Introducere în teoria limbii,* Bucureşti, Editura Academiei Române
– VASILIU, 1995 = EMANUEL VASILIU, *Elemente de filozofie a limbajului,* Bucureşti, Editura Academiei Române
– VATIMO, 1993 = GIANNI VATIMO, *Sfârşitul modernităţii,* Constanţa, Pontica
– VIANU, 1964 = TUDOR VIANU, *Despre stil şi artă literară,* Bucureşti, Editura Tineretului
– VIANU, 1966 = TUDOR VIANU, *Postume*, Bucureşti, EPL
– VIANU, 1968 = TUDOR VIANU, *Estetica,* Bucureşti, EPL
– VIANU, 1970 = TUDOR VIANU, *Introducere în opera lui Ion Barbu,* Bucureşti, Minerva
– VIANU, 1971 = TUDOR VIANU, *Scriitori români*, vol. III, Bucureşti, Minerva
– VIANU, 1986 = TUDOR VIANU, *Scriitori români din secolul XX,* Bucureşti, Minerva
– VLAD, 1987 = CARMEN VLAD, *Semiotica şi poetica,* Cluj-Napoca, Dacia
– VLAD, 1994 = CARMEN VLAD, *Sensul, dimensiune esenţială a textului*, Cluj-Napoca, Dacia
– VLAD I., 1975 = ION VLAD, *Lecturi constructive*, Bucureşti, Cartea Românească
– VULTUR, 1992 = SMARANDA VULTUR, *Infinitul mărunt,* Bucureşti, Cartea Românească
– WELLEK, WARREN, 1967 = RENÉ WELLEK, AUSTIN WARREN, *Teoria literaturii,* Bucureşti, EPLU
– ZACIU, PAPAHAGI, SASU, 1978 = MIRCEA ZACIU, MARIAN PAPAHAGI, AUREL SASU (coordonatori), *Scriitori români,* Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică
– ZAFIU, 2000 = RODICA ZAFIU, *Naraţiune şi poezie*, Bucureşti, All
– ZAFIU, 2001 = RODICA ZAFIU, *Diversitate stilistică în româna actuală*, Bucureşti, Editura Universităţii din Bucureşti : 170–179
– ZAMFIR, 1971 = MIHAI ZAMFIR, *Proza poetică românească,* Bucureşti, Minerva
– ZAMFIR, 1981/2000 = MIHAI ZAMFIR, *Poemul românesc în proză,* ediţia I, Bucureşti, Minerva, ediţia a II-a, Bucureşti, Atlas

Scanned with OKEN Scanner

ISBN 973737168-2

9789737371683

Scanned with OKEN Scanner